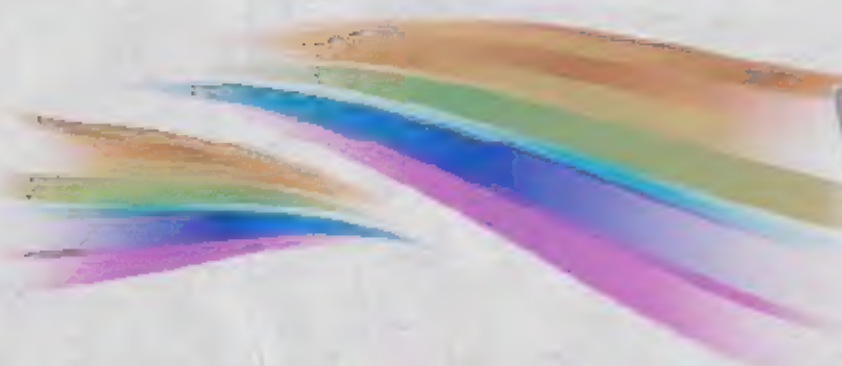


الدكتور نورالدين السند



الأسلوبية وتحليل الخطاب

دراسة في النقد العربي الحديث

تحليل الخطاب الشعري والسردى

الجزء الثانى



الذكور: نور الدين الصمد

L 584

الأسلوبية وتحليل الخطاب

دراسة في النقد العربي الحديث

(تحليل الخطاب الشعري والسردية)

الجزء الثاني



© دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر 2010.

صنف : 4/153

- الإيداع القانوني : 2518/2010

- ردمك : 3-416-65-9961-978

يمنع الاقتباس والترجمة والتصوير إلا بإذن خاص من الناشر

www.editionshouma.com

email : info@editionshouma.com

تحليل الخطاب الأدبي

5 المقدمة

11 1 - مفهوم الخطاب الأدبي في النقد المعاصر

39 2 - إشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث

73 3 - الخطاب في الدراسات العربية

95 4 - أدبية الخطاب

107 5 - التناص في النقد الحديث

137 6 - تحليل الخطاب الشعري

175 7 - تحليل الخطاب السردي

207 الهوامش

231 - الخاتمة

233 - قائمة مصادر البحث ومراجعته

المقدمة

عرّف البحث مفهوم الخطاب الأدبي وتحليله في الدراسات الغربية والعربية واشتمل على مباحث أوضح من خلالها تجليات مفهوم الخطاب الأدبي عند الباحثين الغربيين، وإشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث، ومفهوم الخطاب وتحليله عند الأسلوبيين العرب، وعرف بأدبية الخطاب ومميزات تكوينه الأسلوبي، وتتبع ظاهرة التناص باعتبارها مبحثاً أسلوبياً في الدراسات الغربية والعربية.

وتضمن الفصل رصد الأهم الدراسات الأسلوبية التطبيقية في النقد العربي الحديث، وقسمها إلى قسمين هامين هما :

1- تحليل الخطاب الشعري.

2- تحليل الخطاب السردى.

ومن خلال هذين المبحثين، رصد البحث أهم الدراسات الأسلوبية التطبيقية، وحاول إدراك كيفية توظيفها للأدوات الإجرائية والأنهوية في تحليل الخطابات الأدبية، واتضح أن للإجراءات النحوية والبلاغية التقليدية حضوراً مكثفاً في تحليل الخطاب الشعري، بينما هناك توظيف محتشم للمصطلح والأدوات الإجرائية الحديثة في تحليل الخطاب السردى، ولعل هذه الظاهرة ما يبرر ما قبل اكتمال التأسيس للتحليل الأسلوبي وسواه من المناهج كالبنيوية والسميائية في العربية، أما وقد اكتمل التأسيس لهذا العلم ومناهجه - عن طريق الترجمة والتأليف - فلا مبرر إلا المزاجية بين الحقول المعرفية، على أن تستثمر وفق منظور الأسلوبية.

من الأسلوبية علم وصفي تحليلي وهي تهدف إلى دراسة مكونات الخطاب الأدبي وتحليلها، كما أنها قابلة لاستثمار المعارف المتصلة بدراسة اللغة، ولغة الخطاب الأدبي على الخصوص، ذلك لأنها مناهج متعددة الاختصاصات Multidisciplinaire ومتداخلة الاختصاصات Interdisciplinaire.

فهي حين تدرس ظاهرة البنية الموسيقية في الخطاب الشعري؛ تحاول استشر كل جميع الحقول المعرفية، التي لها علاقة بهذا المجال مثل: علم العروض، علم القوافي، علم الأصوات، علم البديع، علم الصرف، علم الإحصاء، علم الدلالة، وتستعين بمنجزات العلوم الإلكترونية كالحاسوب، وجهاز واسم الذبذبات وذلك عند قيامها بدراسة مخبرية تحدد الظاهرة المدروسة تحديداً فيزيائياً وتصنف الظاهرة المدروسة وتحللها وتبرز خصوصيتها وكيفية تشكيلها.

وعند دراسة المعاجم المكونة للخطاب الشعري والخطاب السردى، فإنها ترصد المعاجم بحسب حقولها الدلالية وتصنفها، وتشير إلى كثافتها وتواترها في الخطاب وتظهر إلى الكيفية التي شكلت بها، وتبحث عن دلالاتها الظاهرة والخفية، ووظائفها في الخطاب من خلال السياقات الأسلوبية التي ودهت فيها. أما عند دراسة ظاهرة التركيب الأسلوبى للخطاب، فإنها تصف خصائص التركيب مستعينة بعلم النحو، ولا تكتفى برصد الجمل الاسمية والفعلية والجمل البسيطة والمركبة، ووظائف تشكيلها؛ وسراما من الجمل العينية وفق النموذج التحوي، بل تسعى إلى تحديد وظائفها، وأبعادها الدلالية، كما تدرس الأسلوبية الجمل التي لها بناؤها الخاص بها، والتي تعد مظهرا من مظاهر الخروج على النحو، كالجمل المنضممة للضرووات، والتي هي تحقيق للإشارة الشعرية، وما تنفرد به من خصائص أسلوبية ولا تقف في التركيب عند حدود الجملة، بل تتجاوز إلى تركيب الخطاب كله باحثاً عن خصائص انسجامه واتساق نظام علاقات أجزائه ببعضها، وطبيعة تشكيلها وكيفية أدائها لوظائفها.

وتستعين بعلوم البلاغة في هذا الشأن وتتجاوز الرصد التصنيفي والمعياري للوقائع البلاغية لكي تحدد خصائصها الأسلوبية معتقدة أن المباحث البلاغية تصنف التشكيل اللغوي في الخطاب الأدبي، ولكنها لا تحدد الوظائف والدلالات وفق المنظور الأسلوبى الذي يدرسها كما هي منجزة، وليس كما يجب أن تكون، ومن هنا كانت المفارقة بين البلاغة في معياريتها والأسلوبية في وصفها وتحليلها. إذا كانت البلاغة تنتهي في وصفها وتحليلها عند حدود الجملة، ما عدا مبحث الفصل والوصل ومبحث الالتفات فإن الأسلوبية تتجاوز ذلك إلى وصف الخطاب وتحليل مكوناته، ولذلك نجد

الأسلوبية تستعين بالبلاغة وتتجاوزها، ويتخطى هذا التجاوز في مرأطن كثيرة أهمها ما يتفرع عن نظرية الانزياح وظاهرة التناص وسوى ذلك.

إن الخطاب الأدبي برصفه إنجازاً في الزمان والمكان وباعتباره حدثاً لسانياً فهو نظام من العلاقات يتضمن نية الدلالة والإيانة، ويتحكم فيه قصد أو مقاصد تحدد ما نظرية الإيصال، وما يتفرع عليها من وظائف، كما يحددها أسلوب الخطاب، وقدوات الفارئ وإمكاناته على إثراء المعنى، ومعنى المعنى، والوصول إلى مقاصد الخطاب يتعزّز بالمعجم والتراكيب، وما يشتمل عليه الخطاب من الثنائيات الضدية التي لا يكاد يخلو منها خطاب أدبي مهما كانت طبيعته، ويتحقق طرفا الثنائية حضوراً أو غياباً، كما يتعزّز الوصول إلى المقاصد بامتلاك المتلقي مفروضية كبيرة في جنس الخطاب الذي يطله، وهذا ما يحيل إلى ظاهرة التناص أو تداخل الخطابات في الخطاب الأنبيى بالإضافة إلى التحكم في أسرار اللغة التي أنجز بها الخطاب، ومعرفة دقائق أساليبها وكيفيات تشكيلها. ومن هنا يمكن القول إن تجليات التحليل الأسلوبى للخطاب الشعري كان لها حضور قوي في النقد العربي الحديث، لأنه يتناول الظاهرة الشعرية من جميع مكوناتها الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية على نحو ما أشرنا إليه سابقاً، وبهذه الرؤية العلمية الشاملة يتمكّن من تحليل الظاهرة الأدبية من جميع جوانبها البنيوية والوظيفية.

أما تحليل الخطاب السردى في النقد العربي الحديث وفق المنهج الأسلوبى البنىوى والسيمياثى فقد شكل وصيداً معرفياً يعتد به، وإذا كانت السرديات *La Narratologie* تهدف لأن تكون علماً مستقلاً، فإنها تعدّ فرعاً من علم الأسلوب والشعرية والسيمياثية، لأنها تعتمد على هذه المعارف في استنباط القوانين الداخلية للاجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدد سماتها وخصائصها البنىوية والوظيفية. لقد اعتنت الأسلوبية بالخطاب السردى أسلوباً وبناء ودلالة. فطلت نسيجه، وحددت تفاعل مكوناته، وكان تعاملها مع الخطاب السردى يقوم على التجريب لضبط نظام المسرود في علاقته بمسارده والمسرود له.

إن طموح النقد الأسلوبي العربي الحديث هو الوصول إلى دراسة علمية وموضوعية، ومن أجل إنقاذ هذه الغاية يدرس الظواهر الأسلوبية في الخطاب الأدبي وفق محورين أساسيين هما : وصف الظواهر الأسلوبية وصفا علميا دقيقا، ثم تحليلها بما يتناسب وطبيعة الخطاب، فلا يتعسف في تأويلها، ولا يزعم الخطاب على قول مالا يتضمن، ولا تفرض عليه مقولات من خارجه لا تنسجم مع طبيعة تكوينه، إن ما يطمح إليه النقد الأسلوبي العربي هو تحديد الكيفية التي شكل بها الخطاب الأدبي لأداء وظائفه التبليغية والتأثيرية..

أفاد البحث من الدراسات الأسلوبية العربية بحسب اتجاهاتها وحارل تمثّل بعض مقولاتها الأساسية، كما تتبع مراجع البحث الأسلوبي في النقد العربي الحديث منذ نشأته مع الرعيل الأول من الأسلوبيين العرب الذين زاوجوا بين مباحث البلاغة ومباحث الأسلوب ومنهم أحمد الشايب وأمين الخولي وغنيمي هلال، والرعيل الثاني من الأسلوبيين العرب الذين حاولوا تأسيس علم الأسلوب عن طريق التأليف والترجمة.

أثر البحث عددا من القضايا الأساسية التي تقوم عليها الأسلوبية كما تجلت في العربية والتمح إلى ما يعيق إنجاز المشروع الأسلوبي في النقد العربي الحديث، هذا المشروع الذي يطمح إلى دراسة الظاهرة الأدبية دراسة علمية، وعرض في هذا السياق إلى مشكلات المصطلح في النقد العربي الحديث وعدم وضوحه، وتعطل جدوى إجرائيته، وفصور فعالية بعض المصطلحات ومفاهيمها في حقل النقد، واستدعى ذلك اقتراح المصطلحات والمفاهيم الأسلوبية البنوية والسميائية بديلا لدراسة الخطاب الأدبي، لأن الأسلوبية البنوية والسميائية أقرب الحقل المعرفية إلى تحليل الأدب، فهي ليست مقحمة عليه، ولم تتسلل إليه كما حدث ذلك مع بعض المناهج والمعارف التي لبست لبوسا نقديا فحلت الخطاب الأدبي وفق مرجعياتها ولم تسعثن بمرجعيت.

أقبنى البحث منهج نقد النقد في بعده الوصفي التحليلي لدراسة موضوعه، واعتمد المنظومة التحليلية لهذا المنهج وعدته الإجرائية، فكان يرصد المقولات في مراتع فصولها، وينسقها في مباحثها، ثم يصنفها ويحللها مدعما أو مناهضا، وهو في كل مسعا يتفيا الكمال في استيفاء

دراسة الظاهرة، وتقديمها وفق منظور واضح، وبلغة تنجح إلى الدقة والمرسوعية في معالجة القضايا الأسلوبية والتعبير عنها.

إن الذي يهدف إليه هذا البحث هو رصد الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة وتحديد خصائصها من خلال الوصف والتحليل، وتتبع مواطن الموضوعية ومواطن الذاتية والمعيارية فيها، ومطمح البحث هو دراسة ظاهرة انتشار الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ومحاولة الإجابة عن أسباب هذا الانتشار، ويرجع البحث أن السبب الأساسي هو الرغبة الملحة في تأسيس منهج علمي كفيل بدراسة الظاهرة الأدبية، وقناعة الباحثين الأسلوبيين العرب في عدم استجابة الظاهرة الأدبية للمناهج الأخرى؛ لأنها في اعتقادهم مقحمة عليها، وتتأكد جدوى الأسلوبية في دراسة الخطابات الأدبية من علميتها وموضوعيتها، ومن شمولية التناول لكيفية تشكيل الخطاب وتحديد خصائص أسلوبية.

وبالله التوفيق

1- مفهوم الخطاب في النقد المعاصر

إن الحديث عن الخطاب الأدبي وخصائصه الأسلوبية والجمالية والبحث في أسرارهِ ومكوناته البنيوية والوظيفية، كان دائما موضع اهتمام النقاد ودراسي الأدب، في كل الأزمنة وفي جميع الأمكنة، غير أن البحث بجنى أكثر في الظاهرة الأدبية بدأ في السنوات الأخيرة مع جعلته من الباحثين الأسلوبيين واللسانيين والشعريين والبنويين والسميائيين الذين حاولوا علنة دراسة الخطاب الأدبي، وقد تطور البحث في مجال تحديد مفهوم الخطاب الأدبي وتحليله، وظل هذا النشاط المعرفي متصل الحلقات في العقود الأخيرة وبخاصة في ميدان المناهج النقدية الحديثة.

يُعرف الخطاب الأدبي بأنه: «خلق لغة من لغة»: أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة، ليبحث فيها لغة وليدة. وهي لغة الخطاب الأدبي، ويمكن أن نقول: إن الخطاب الأدبي هو تحويل لغة عن لغة موجودة سلفا، وتخليصها من القيود التي يكبلها بها الاستعمال والممارسة، فالخطاب الأدبي بهذا المعنى: كيان عضوي يحدده انسجام نوعي، وعلاقة تناسب قائمة بين أجزائه⁽¹⁾.

ويذهب جاكبسون في تحديد مفهوم الخطاب الأدبي إلى أنه: «نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وهو ما يفضي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية المنظمة⁽²⁾ ولذلك كان النص حسب «جاكسون» خطابا تركب في ذاته ولذاته⁽³⁾.

نادى الشكلاويون الروس بضرورة ميلاد علم جديد للأدب هو «الشعرية» وموضوع هذا العلم ليس الأدب كمفهوم عام ولكن أدبية الأدب.

يقول رومان جاكبسون: «إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا⁽⁴⁾، وفي السياق نفسه يقول «بوريس إختباوم»: «لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر أن الشرط الأساسي لموضوع

العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى، وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستلزم بواسطة بعض ملامحها الثانوية أن تعطي مبررا لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعد⁽⁵⁾.

وتركيز الشكلانيين على الشعرية يهدف إلى تجاوز مختلف التصورات القديمة للأدب، والتي لم تهتم بأدبية الأدب، واهتمت ببعض الظواهر فيه، لذلك حدد الشكلانيون مفهوم الشعرية باعتبارها النظرية العامة للخطابات الأدبية، وبها يتم التوصل إلى الخصائص النوعية للأدب أو ما يجعل من العمل خطاباً أدبياً.

يشكل البحث في الشعرية مدار الاهتمام العلمي للشكلايين الروس، فدراستهم النظرية والتطبيقية تسعى إلى اعتبار البحث في مجال الأدب بحثاً علمياً، وتحديداهم للأدبية كخصائص نوعية للأدب غير مجرى الدراسات الأدبية، فمنحها مساراً مختلفاً، حيث حاولت تحديد موضوعها الذي تبحث فيه، وحاولت تحديد مجالات هذه البحوث ومتطافاتها، ويتجلى ذلك في بعض الدراسات التي حاولت تحليل الخطاب الأدبي باعتباره نظاماً إشارياً، فانطلقت من دراسة التشكيل الجمالي دون أن يكون هذا التشكيل الهدف النهائي؛ بل كانت الجوانب الدلالية وأبعادها المتنوعة هدفاً من أهداف التحليل، ولذلك ينظر إلى تحليل الجوانب التشكيلية باعتبارها ضرورة حتمية يستحيل بدونها الوصول إلى الدلالات العميقة في الخطاب الأدبي وأي تحليل للدلالة دون تحليل الشكل يعدّ تحليلًا منقوصاً ومشكوكاً في دقته، ولتفادي هذا القصور في التحليل يفضل تناول كل الوحدات اللفوية المستهجة في تكوين الخطاب الأدبي، لأنها تسهم في التشكيل البنوي الوظيفي لمجموع الخطاب الأدبي.

إن التحليل الأسلوبي حسب عبد السلام المسدي يبحث في: الأنماط التعبيرية التي استعملت في ظرف معين لأداء ما للفكرة والعاطفة عند المتكلم «الباش» من صبغة حركية، كما تتحدد مهمة التحليل الأسلوبي في دراسة الأثر الذي يحدث بصفة عفوية لدى السامعين «المتقبلين»، وتهدف الأسلوبية إلى كشف الغطاء عن بذور الأسلوب من حيث هي كامنة في أبسط أشكال التعبير⁽⁶⁾. إن طبيعة الخطاب الأدبي تتطلب من درسه استعداداً معيناً حتى تتم

عملية الاستيعاب، والتفاعل، وهذا الاستعداد هو امتلاك عدة الدخول إلى حضرة الخطاب، وأهم عدة للتعامل مع الخطاب وتحليله هي التمكّن من كثير من المعارف التي يستعملها الدارس أدوات لتحليل الخطاب، وفكّ مفاليقه، وتحديد دلالاته ورؤاه، ومعنى ذلك أن الخطاب هو امتداد لقرائه، بمعنى أنه ليس جامداً على الورق، كما أن الخطاب الأدبي ليس إلا صيغة من تداخل خطابات أخرى سابقة عليه تمنحه خصوصيته، وتمكّنه من تواصله مع قارائه، فالخطاب الأدبي هو نسخة من الخصائص اللغوية والنفسية والثقافية والحضارية.

إن أبحاث الشكلانيين الروس تركّز على العناصر النصية، وعلى العلاقات المتبادلة بينها، وعلى الوظيفة التي تؤديها في مجمل النص، وهذا تمكّن فيما يبدو إحدى أكبر مزايا الشكلانيين، لقد طوروا مناهج لتمييز العناصر النصية ووظيفتها، ولقد حللوا العناصر البانية للنصوص الأدبية، وترجع إسهاماتهم الأساسية إلى شروغهم في إنشاء لغة واصفة لخصوصيات الظاهرة الأدبية، ويتجلى ذلك في توظيفهم مفاهيم نقدية يهدفون من خلالها إلى دراسة الخطاب الأدبي وتحليله تحليلًا موضوعيًا، ينزع إلى العلمية. وتصنّف الشكلانيون الروس كما أشار إلى ذلك «تودوروف» إلى تحليل النصوص أكثر من تصنيفهم لبناء نظرية منسجمة، والأعمال التي تمثل أكبر اللحظات في إنتاج الشكلانيين هي ملاحظات «شكوفسكي» حول طريقة الخلط في قصص «تشخوف» ودراسته لـ «دونكشوت»، ومقال «بوريس إيفندام» «كيف صنع معطف كوكول»، وتأملات «رومان جاكبسون» حول «الشعر الروسي الجديد»، لقد كلن «شكوفسكي» يعتبر الخطاب الأدبي معطى منفصلاً عن موقع القارئ ومعزولاً عن السياق التاريخي الأدبي الذي هو جزء منه، وكلن «يوري تنيانوف» يرى أن النص يمكن أن ينشأ باعتباره غير أدبي، وينظر إليه باعتباره أدباً والعكس، هذا التصور أعاد «تنيانوف» تناوله وخصصه في مقالاته المتعلقة بتاريخ الأدب خاصة في «الواقعة الأدبية» (1924) و«من التطور الأدبي» (1927)، ويرفض «تنيانوف» إمكانية تعريف مفهوم الأدب بالتجريد يقول: «إن وجود واقعة أدبية متعلق بنوعيتها المميزة، ويعبرة أخرى متعلق بوظيفتها»، إن التمييز بين الشكل والوظيفة الذي جرى أولاً في مستوى تحليل الخطاب يملوس على

الشكل العام للخطاب، وعلى وظيفته في سياق واسع ثقافي وأدبي وتاريخي؛ وهذه النظرة تعني العبور من الشكلائية نحو الوظيفة، وكان «تيناووف» يرى أن الخطاب الأدبي الواحد يمكن أن يمتلك وظائف مختلفة في سياقات أدبية واجتماعية اقتصادية مختلفة، وهذا جعله يدخل مبدئياً تفريقاً بين الذي يحلل الظاهرة الأدبية، وبين تجربته الشخصية باعتباره قارئاً وهذا التفريق المتمثل في فصل التحليل عن التلويح، وعلم الأدب من النقد الأدبي قد صار واحداً من الوسائل التي تسمح بمراقبة أطروحات النظرية الأدبية، ويكون قاعدة العلم الأدبي المعاصرة^(٨).

قام الشكلائيون الروس بإجراءات حددوا من خلالها مفهوم الأدبية ورفضوا المقاربات النفسية والاجتماعية، التي كانت تهيمن على النقد الأدبي الروسي في ذلك الوقت، ولم يعد تحليل الخطاب الأدبي عندهم ينطلق من سيرة حياة الكاتب ولا من تحليل الحياة الاجتماعية المعاصرة له، ولذلك اتجهوا إلى تحديد مفهوم أدبية الأدب انطلاقاً من الإجراءات الآتية،

١- إقامة التقابل بين اللغة اليومية واللغة الشعرية، وحاولوا تحديد العلاقة بين اللغة الانفعالية واللغة الشعرية والتركيب الصوتي للشعر، وقد استنتج ذلك دعوات إلى إقامة بلاغة جديدة تضاف إلى الشعرية، وأهم من بحث في الموضوع «روملن جاكسون»، في «الشعر الروسي الحديث» و«حول الشعر التشيكي».

٢- عرضوا إلى النيركميزد بان للشعر، وبحث في الموضوع «ب. إرخنباوم» في بحث «ميلوديا الشعر الغنائي الروسي».

٣- انطلاقاً من الإيقاع الشعري والوزن تم التوصل إلى إدراك الشعر شكلاً متميزاً للخطاب، يتوافر على خصائصه اللسانية المتميزة «الصوت، المعجم، والنظم، والدلالة»، وبحثوا في الوزن والقاعدة الوزنية والإيقاع في الشعر والنثر، وأهم من بحث في هذه الظاهرة «ب. توماشفسكي» في دراسته «حول الشعر».

٤- بحثوا في العلاقة بين الإيقاع والدلالة في الشعر ومنهجية الدراسة الأدبية، وأشار إلى هذه الظاهرة «دي. تيناووف» في بحثه «مشكل اللغة الشعرية».

5- وانطلاقاً من المفهوم العام للشكل بمعناه الجديد «النظام» تمّ التوصل إلى مفهوم النسق ومفهوم الوظيفة، وانطلاقاً من تحديد مفهومي النسق والوظيفة تمّ الانتقال إلى إقامة تصور جديد لتطور الأشكال تاريخياً، وإلى جانب هذا أظهروا كيف تتداخل الضرورات المفروضة على الأثر الأدبي من الواقع بتلك المفروضة من بنية الأثر الخاصة، وأهمّ من أشار إلى هذه الظاهرة «أ. سكا. فتيموف» في بحثه «نظرية الشعر».

6- أشاروا إلى بنية الخوافة العجيبة، وأهمّ من أشار هذه القضية النقدية وأسس دعائمها «فلاديمير بروب» في بحثه «بنية الحكاية الشعبية».

7- قاموا بتصنيف الأشكال، وكتب في هذا الموضوع «ف. شكوفسكي» في بحثه «حول نظرية النثر»⁽⁹⁾.

يحدد «جاكيسون» الوظيفة الشعرية للكلام انطلاقاً من تحديد الأسلوب باعتباره معطى لسانياً يشكل بنية الخطاب وذلك بعده الخطاب حدثاً لسانياً، والحدث اللساني حسب «جاكيسون» هو تركيب عمليتين متواصلتين في الزمن، ومتطابقتين في الوظيفة، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثمّ تركيبها تركيباً يقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال. فإذا بالأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع معاً يقرّر انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية، وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن المفردة والاعتباط⁽¹⁰⁾.

كان إسهام «جاكيسون» حاسماً في تأسيس النظرية الشعرية الحديثة؛ على أن أبحاثه اتسمت باختزال شديد كانت له نتائج سيئة في كتب بعض أتباعه، وأهمّ مظهر لهذه النزعة يتجلى في المقابلة المتناقضة: الشعر/ النثر، وقد كان واقعاً بلا شك تحت طائلة هذا المفهوم الأبيستمولوجي الثنائي السائد في عصره المتخذ أساساً لدراسة مختلف الظواهر الطبيعية. على أن «جاكيسون» هو باحث ذو خبرة واطلاع واسع لم يبق تلك الثنائية المتناقضة وحدها، وإنما جعل إلى جانبها ثنائية متضادة، ممّا يجعل هامشاً للتقاطع والتمازج، وهذا

الهامش هو ما استثمرته بعض النواصات اللاحقة معتبرة أن ليس هناك جنس أدبي صرف لا تشوبه شائبة، ولكن الذي استقر في أذهان بعض الشعريين هو ذلك التقابل⁽¹¹⁾، والواقع أن الأسلوبيين والشعريين درسوا الوقائع اللسانية في الخطابات بإجراءات علمية تعتمد الوصف والتحليل الموضوعي أكثر من اعتمادهم التخمين ورسم الحدود بين أنواع الخطابات، ولذلك كانوا يلحون على : «أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً، ينبغي أن تؤول هذه العقولة على صعيد الاستخدام وليس الموضوع⁽¹²⁾، إن كل دراسة بمجرد ما تريد أن تكون عملية، تصطدم بمشاكل الاصطلاح، وهكذا نجد غالبية الباحثين يرفضون حق الدراسات الأدبية في أن تتوافر على مصطلحات محددة ودقيقة بحجة أن تقطيع الظواهر الأدبية يتغير بحسب الفترات والبلدان، وكون الشكل والوظيفة، كوجهين للعلامة يتغيران باستمرار يعمل دون تصنيف مطلق، إن كل تصنيف ساكن يلزمه أن يبقى على هذين الوجهين المتماثلين أي كانت التغيرات التي تلحق الوجه الآخر، وما يلحق هو أن: 1- كل مصطلح يجب أن يعرف بالعلاقة مع المصطلحات الأخرى وليس بالعلاقة مع الظواهر- (الأعمال الأدبية)- التي يعينها.

ب - كل نظام للمصطلحات يصلح لفصل تعاقبية معينة تكون حدودها المفترضة تحسفية⁽¹³⁾، يقول تودوروف: «ليس العمل الأدبي هو ذاته موضوع الشعرية، إن ما تبحث عنه الشعرية هو خصائص هذا الكتاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي»⁽¹⁴⁾، ويدعو «تودوروف» إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل الأدب أو العمل الأدبي، وذلك لاعتبارات عديدة؛ من بينها أن هناك علاقات بين الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، وتحديد مفهوم الخطاب الأدبي كما سبقت الإشارة إليه - يساعد على إبراز الخصائص التي تميزه من غيره.

إن خير وسيلة للنظر في حركة الخطاب الأدبي، وسبل تحرره هي الانطلاق من مصدرة اللغوي، حيث كان مقولة لغوية اسقطت في إطار نظام الاتصال اللغوي البشري كما يشخصها «رومان جاكسون» في نظرية الاتصال وعناصرها الستة التي تشلي الوظيفة الأدبية أيضاً⁽¹⁵⁾، فالخطاب الأدبي

فعالية لغوية انحرفت عن مواضع العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها⁽¹⁹⁾.

يُعرف «تودوروف» الخطاب الأدبي بأنه خطاب انتطعت الشفافية عنه معتبراً أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو منفذ بلوري لا يقوم حاجزاً أمام أشعة البصر، بينما يتميز عنه الخطاب الأدبي بكونه ثخيناً، غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكثك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلوري مطي صورا ونقوشا وألوانا فصد أشعة البصر أن تتجاوزَه⁽²⁰⁾.

ويعرفه «بيار جيرو» فيقول: «الخطاب يفرز أنماطه الذاتية وسنته العلامة والدلالية فيكون سياقه الداخلي هو المرجع، ليقيم دلالاته حتى لكان الخطاب هو معجم لذاته»⁽²¹⁾. ويذهب «ر. ل. فاغنر» المذهب نفسه فيرى أن الخطاب الأدبي صياغة مقصودة لذاتها، ولغته تتميز عن لغة الخطاب العادي أو النفعي بمعطى جوهري لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث اللساني في كلتا الحالتين؛ فبينما ينشأ الكلام العادي من مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة نرى الخطاب الأدبي صرخ للغة عن وعي وإدراك⁽²²⁾.

يشكل «تحليل الخطاب» قضية أساسية في دراسات «فرانسوا راستيه» وخاصة في دراسته بدلالة التشاكالات⁽²³⁾، يقدم تصوّره لهذه الإشكالية انطلاقاً من «تحليل الخطاب»

ويظهر في البدء كيف استطاعت اللسانيات تحقيق مشروعيتها العلمية وأخذت صفة العلم عن جدارة، ويرجع «راستيه» ذلك إلى نجاح اللسانيات في تحديد موضوعها، والإعلان عن الحدود التي تقف عندها فكان موضوعها الجملة والوحدات اللغوية المكونة لها.

ومن هنا يرى «راستيه» أنه على «تحليل الخطاب» أن يحدد موضوعه فالتحليل الذي يهدف إلى تجاوز الجملة عليه أن يعلن عن الحدود التي يمكن أن يقف عندها، ومن هذا المنطلق يقدم ثلاث مقاربات لتحليل الخطاب وهي:

1- اختزال الخطاب إلى موضوع اللسانيات، وتحديد كثر تقاطع بسيط وخطي للجميل، وللقيام بتحليل خطابات أدبية علينا أن نوفر قواعد تضمّلع بهذه المهمة.

2- يرى «راستيه» ضرورة إبعاد الخطاب عن أن يكون موضوعاً للسانيات، ويؤكد على اعتباره غير مرتبط باللسان، ولكنه مرتبط بالكلام، وفي هذه الحال سوف لن يكون داخلًا ضمن مجال علوم اللسان، لأنَّ هناك العديد من اللسانيين الذين لا يزالون يعترضون على أن يكون تحليل الخطاب علمًا لسانيًا.

3- وضع علم للخطابات يكون موازيًا للسانيات. ويكون موضوعه الفعلي واحدًا وموضوعه المعرفي مختلفًا، ويمكننا نكون بالضرورة أمام علمين مختلفين وإن كنا يتقاطعان ويتكاملان، وهذا الخيل ممكن بدوره وسنلاحظ أنه ممارس في تحليل الخطابات الأدبية، وذلك من خلال التمييز بين لسانيات الجملة ولسانيات الخطاب.

4- يقدم «راستيه» مقترحاً جديداً، لتحليل الخطاب، فهو يذهب إلى عدم اعتبار البنيات الخطابية مخلقة مسبقاً عن البنيات اللسانية. إنَّ علينا أن نسمي البنيات التي تنظم عناصر المستوى اللساني الواحد بنيات بلاغية ولهذا نسمي البنيات التي تطابق عدة بنيات بلاغية وعلى مستويات متعددة بنيات أسلوبية، وعلينا من جهة أخرى ألا نعطي للجملة، ولا لآية وحدة لسانية دوراً نظرياً مسبقاً لأنَّه سيكون من العبث إنجاز لسانيتين مختلفتين إحداها عن الأخرى لتحليل مقطعين في خطاب واحد مثلاً بفرضية أنَّ اللسانيات الأولى تهتم بالجملة والثانية بالعديد من الجمل، وبذلك يمكننا أن نقدم «تحليل» الخطاب» كاختصاص جديد له موضوعه الخاص. وانطلاقاً من هذا التصور يقوم «راستيه» بدراسته عن «التشكلات» في البنيات الخطابية⁽²¹⁾. ومفهوم التشاكل نقله «غريماس» من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات وقد احتل هذا المفهوم في الاتجاه «السيميوالتي البنوي» مكاناً هاماً، واستعمل كمفهوم إجرائي في تحليل الخطاب، وإذا كان «غريماس» قصده على تشاكل المضمون في كتابه «الدلالة البنوية» فإن «فرانسوا راستيه» عمده ليشمل التعبير والمضمون معاً. أي أن التشاكل يصبح متنوعاً تنوعاً مكوّنات⁽²²⁾ الخطاب بمعنى أن هناك تشاكلاً صوتياً وتشاكلاً نبرياً، وإيقاعياً، وتشاكلاً منطقياً، وتشاكلاً معنوياً.

فإذا كان تعريف التشاكل عند «غريماس» هو، «مجموعة متراكمة من العقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما

نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إشهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة،⁽²³⁾ وهذا التعريف يختص على التشاكل المعنوي، وفي الحكاية فقط، في حين أن التشاكل ملاصق لكل تركيب لغوي. بينما نجد «هافسوا راسيته» يعرف التشاكل بأنه: «كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت»⁽²⁴⁾ وهذا التحديد يشير إلى أن التشاكل لا يحصل إلا عند تعدد الوحدات اللغوية المختلفة ومعنى هذا أنه ينتج عن التباين. فالتشاكل والتباين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وقد استند محمد مفتاح في دراسته ظاهرة التشاكل في قصيدة ابن عبدون على تحديد المفهوم عند كل من راسيته وغريماس⁽²⁵⁾. فنوس تشاكلات الأصوات في مخارجها وصفاتها وأول دالاتها طبقا لسياق النص كما يزعم، غير أن مذهب إليه من تأويل بجانب الصواب أحيانا ويخرج عن الموضوعية في مواطن من بحثه.

يكاد يجمع أغلب المتحدثين عن الخطاب وتحليل الخطاب على ريادة الأمريكي «زيلينغ هاريس» في هذا المضمار من خلال بحثه المعنون بـ «تحليل الخطاب» إنه أول لسانتي حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتعدى الجملة إلى الخطاب. سعى «هاريس» إلى تحليل الخطاب بنفس التصور والأدوات التي يحلل بها الجملة. واهتم بتحليل الخطاب انطلاقا من مسألتين «الأولى»: توسيع حدود الوصف اللساني إلى ما هو خارج الجملة، وهذه مسألة لسانية محضة. أما المسألة «الثانية»: فتتعلق بالعلاقات الموجودة بين اللغة والثقافة والمجتمع، وكان اهتمامه بهذه المسألة أقل من الأولى، عرف «هاريس» الخطاب: «بأنه ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تتكوّن من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نطل في مجال لساني محض»⁽²⁶⁾.

ومن خلال هذا التعريف يسعى «هاريس» إلى «تطبيق تصوّر التوزيعي على الخطاب والذي من خلاله تصبح كل العناصر، أو متتاليات العناصر في مختلف مواطن الخطاب لا يلتقي بعضها ببعض بشكل اعتباطي، إذ أن التوزيعات التي تلتقي من خلالها هذه العناصر تعبر عن انتظام معين يكشف عن بنية الخطاب، ومحدد هذا الانتظام بين متتاليات الجملة يكمن فيما يسميه: بالتوازي ومن

خلال بحثه عن طبقات التوازيات الموجودة بين العناصر (أجزاء النص المورفيمات...) فيما بينها، وبحسب الترابطات الموجودة بينها يضبط بنية الخطاب، وذلك عن طريق تشكيل طبقات التوازي العاصلة في لوحة ذات محورين: أفقي وعمودي، تظهر في المحور الأول الأفقي العلاقات بين طبقات التوازي داخل كل جملة في النص أما في المحور العمودي فإننا نجد تتابع الجمل حسب ترتيبها كما هي عليه في النص المتن⁽²⁷⁾. لقد اشغل «زيليغ هاريس» في تحليله للخطاب على متون قصيرة، وذات طبيعة إرشادية تكثر فيها التوازيات بشكل ملموس. كما أن اختزاله التحليل بحسب المكونات المباشرة يجعل كل جملة تعود إلى بنيتها الأولية: مركب اسمي + مركب فعلي. وإذا كان كل نص قابلاً لأن يرجع إلى هذه البنية الأساس، فإن هذا النمط من الاختزال، يصبح بلا أهمية في تحليل الخطاب لأنه بدل العمل على إبراز البنية الخاصة لجمل نص ما في تسلسلها يقف التحليل عند حد تقديمه الخطاب كمتتالية من مركبات اسمية وفعلية ذات علاقات معينة⁽²⁸⁾.

ينطلق الأمريكي «زيليغ هاريس» من تحديد دور اللسان الذي يجب أن يتجاوز مستوى الجملة لكي يعانق الخطاب، وهو بهذا يتجاوز تحديد «دوسوسير» الذي اقتصر على دراسة الجملة، ويخرج من ثنائية اللغة والكلام، مما يجعل منه في نظر البعض مؤسس لسانيات النص أو الخطاب⁽²⁹⁾، إن طريقة التحليل عند «هاريس» تقوم على مفهوم التعادل الذي يعني تطابقاً دلالياً وتركيبياً بين الوحدات، بل هو بحث في التعادلات الموجودة بين الوحدات التي تأخذ التوزيع والتجاور نفسهما، والأمثلة على ذلك تبدو فيما يلي⁽³⁰⁾:

(أ)	(م)
هنا الأوراق تسقط في	أواسط الخريف
(أ)	(ن)
هنا الأوراق تسقط في	نهاية أكتوبر
(ب)	(م)
البرد الأول يأتي في	أواسط الخريف
(س)	(ن)
تشعل التدفئة بعد	نهاية أكتوبر

— من خلال هذه الأمثلة يلاحظ «هاريس» أن (م) تعادل (ن) حيث أن المقطعين في الجملتين يوجدان في الجوار نفسه أي يأخذان التوزيع نفسه، كما أن (ب) تعادل (س) بينما (م) تعادل (ن) وهكذا دواليك.

— الإضافة الأساسية في تحليل «هاريس» للخطاب، تتعلق بتأكيد على العلاقة الموجودة بين اللغة والثقافة، ذلك لأن «هاريس» على اللسانيين هو أنهم لم يقدموا تحليلاً لهذه العلاقة، ففي جملة: «كيف حالك؟» لا يتعلق الأمر في رأي «هاريس» بالسؤال عن صحة المخاطب بقدر ما هو متعلق بالتهجير عن المجاملة، فالوضع الاجتماعي والسلوك حسب «هاريس» يعشرون في النظام اللغوي وليس بمعطيات خارجية يقع البحث عنهما فيما هو ليس عن أذهاننا بلغوي، كذلك يجب ألا يغيب عن بالنا «أن التحو التوليدي على الرغم من أنه في الأساس نحو دراسة الجملة، فإنه عندما يدرس الجمل المدمجة، يكون بذلك قد فتح المجال بالنسبة لمنظري نحو النص أن يملأوا من مستوى الجملة إلى مستوى أعم وأشمل هو نحو النص»⁽³¹⁾.

يتخصص منهج «هاريس» في المعالجة العلمية للغة عن طريق النصوص التي تنبني أولاً وأخيراً على السياقات أي على معطيات صوتية تتحدد بموقعها من خلال أقسام الخطاب، وليس بوظيفتها التركيبية العامة، والمبدأ الأساسي المعتمد في هذا هو أن لكل وحدة لغوية توزيعاً اقترانياً خاصاً بها، والتوزيع في نظره هو مجموع السياقات التي تظهر فيها الوحدة. وهذا التوزيع هو الذي يميز الوحدات المختلفة عن بعضها.

يقدم الباحث «إميل بنفنيست» تعريفاً للخطاب كإن له أثر في الدراسات الأدبية التي تقوم على دعائم لسانية وأسلوبية، فهو يرى: «أن الجملة تخضع إلى مجموعة من الحدود، إذ هي أصغر وحدة في الخطاب، ومع الجملة — نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات — على اعتبار أن الجملة تتضمن علامات وليس علامة واحدة، وندخل إلى مجال آخر حيث اللسان أداة للتواصل نعتبر عنه بوساطة الخطاب»⁽³²⁾ ويتضح من خلال هذا التعريف، أنه يقوم على اعتبار اللسان مجموعة علامات مستخلصة بوساطة إجراءات صارمة من جهة، ويقوم من جهة أخرى على تجلي اللسان في عملية التواصل، وتبعاً لذلك تغدو الجملة

منتظمة إلى الخطاب، ويمكن تعريضها بأنها وحدة الخطاب، ونجد «بنفنيست» يقيم مع العديد من اللسانيين مفهوم «التلفظ» ومر يعنى الفعل الذاتي في استعمال اللغة، إنه فعل حيوي في إنتاج نص ما كقابل «للملفوظ»، باعتبار الموضوع اللغوي العنجز والمغلق والمستقل عن الذات التي أنجزته، وهكذا يتيح «التلفظ» دراسة الكلام ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللغة، (33) ومن هذا المنطلق يحدد «بنفنيست» الخطاب بأنه،

«الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل» (34)، والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بوساطة متكلم معين في مقام معين، وهذا الفعل هو عملية التلفظ.

يحاول «بنفنيست» أن يضع الشروط التي تمثل الحد الأدنى للمقارنة بين أنظمة من رتب مختلفة، إذ لكل نظام سيميائي يقوم على العلامات أن يحوي:

1- قائما محددة من العلامات.

2- قواعد للتنسيق تتحكم في تشكيل هذه العلامات.

3- بغض النظر عن طبيعة المقولات التي ينتجها النظام وعدد هذه المقولات» (35).

وما يلاحظ على هذه الشروط أنها لا تحدد نظام العلامات في الخطاب تحديداً نهائياً، لأنه ليس هناك خطاباً نموذجياً يمكن أن يحاكي، وإنما الخطاب الأدبي يشكل خاصية فردية لها نظامها الخاص، والخطاب الأدبي بهذا المعنى هو نظام دال، لذلك كان لزاماً على محلل الخطاب أن يعرف الطريقة التي ينتج بها الخطاب دلالة، وهذا يقتضي معرفة الوحدات التي يستخدمها هذا الخطاب في تشكيل نظامه، وإنتاج معناه.

يقول «بنفنيست» «يجب أن تكتشف العلاقات الدالة في «اللغة الفنية» داخل العمل الفني نفسه، فالفن ليس سوى عمل معين يبت فيه الفنان بمحض حديثه تعارضات وقيما، يتحكم فيها تحكما مطلقاً، دون أن ينتظر «إجابة» أو يحاول أن يلغي تناقضات، فالشيء الوحيد الذي يقع على عاتقه هو التعبير عن رؤية تخضع لمعايير -واعية أو غير واعية - يجسدها العمل، ويصبح في جملة شاهدة عليها» (36). إن الخطاب نظام دال يتشكل من مادة أساسية وهي اللغة

وهي تعطينا «التمودج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميوطيقي في بنيته الشكلية وفي تاديتة لوليفته، نكالفة.

1- تتعلل في القول الذي يحيل إلى موقف ما، فإذا تكلمنا فإننا نتكلم دائماً عن شيء ما.

2- تتكون من حيث الشكل من وحدات مستقلة تعلل كل واحدة منها علامة.

3- تنتج اللغة وتستقبل في إطار تيم إشراوية مشتركة بين أعضاء مجتمع واحد.

4- تمثل اللغة التحقيق الوحيد للاتصال بين ذات المتكلم وذات المخاطب.

وتمثل اللغة لهذه الأسباب مجتمعة، التنظيم السيميوطيقي الأمثل، وتعطينا فكرة واضحة عن وظيفة العلامة⁽²⁷⁾، إن اللغة تستخدم في إنتاج الخطاب وهي لا تختزل إلى مقتالية من العلامات نقوم بالتعرف عليها على حدة، تلك لأن إضافة العلامات الواحدة إلى الأخرى لاتنتج الدلالة بل على العكس من ذلك، إن المعنى «المقصد» «l'intention» المدرك في كليته هو الذي يتحقق وينقسم إلى علامات خاصة هي الكلمات⁽²⁸⁾ ويحدد «بنفنيست» الخطاب بمعناه الأكثر اتساعاً يقول إن الخطاب: «هو كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»⁽²⁹⁾ وهذا التعريف يحيل إلى تعدد الخطابات الشفوية وتنوعها، وهو يشمل المخاطبة اليومية كما يشمل الخطاب الأكثر صتعة وعناية بالتشكيل اللغوي والأسلوبي.

يُميز «بنفنيست» بين نظامين للتلفظ بوساطة تحليله مقولة الضمير والزمن، فيبرز نظامين للتلفظ هما: «الحكي» و«الخطاب»، ويبين كون هذا التمييز لا يرتبط مطلقاً بالتمييز الذي يقوم عادة بين اللسان المكتوب واللسان الشفوي، فالتلفظ القصصي يحتفظ به الآن في اللغة المكتوبة بينما الخطاب كتابياً وشفوياً وفي الممارسة العملية للتلفظ نجد أنفسنا في الوقت نفسه ننقل من أحدهما إلى الآخر⁽³⁰⁾ والملاحظ أن الباحث هنا يؤسس بعض مقولاته - في الخطاب وتحليله، ومن هذا المنطلق بعد عمله إرهاباً كبيراً من الإرهاسات - في هذا المجال المعرفي - التي حاولت الانتقال بميدان اللسانيات إلى أبعد من حدود الجملة كوحدة لنوية يقرم عليها البحث اللساني. في محاولة تحديد مفهوم

الخطاب على أنه «متوالية من الجمل»، ولا تعني أن هذه المتوالية من الجمل لا تربطها مقاييس، بل على العكس من ذلك إذ لا بدّ لها من روابط تحقق انسجام الخطاب واتساق وحداته اللغوية. يرى «ميشال ريفاتير» أن التحليل السيميائي - الأسلوبي للخطاب الأدبي إجرائي أكثر من التحليل اللساني، وأقام كتابه «سيميوطيقا الشعر». على عدة مفاهيم إجرائية تستند إلى حقول معرفية متنوعة: «الجشتالتية، نظرية التلقي، السيميوطيقا»، وحسب ريفاتير أن النص الشعري لا يحيل على واقع خارج عنه، يثبت صدقه أو كذبه على صوته، وإنما له واقعه الداخلي، فصدقه يستمدّه من ذاته وليس من خارجه، فاللغة تولّد اللغة. واللغة تحيل على اللغة، وبناءً على هذا المبدأ النظري العام يجعل جوهر العملية الشعرية شيئين متلازمين: اللعب اللغوي، والخصاص. كما أنّنا نجد مقابلات أخرى ترتبط بالمبادئ الأساسية وتوضحها⁽⁴¹⁾، يقول محمد مفتاح إن ما نراه في كتاب «ريفاتير» «سيميوطيقا الشعر» هو رصد خصوصية الخطاب الشعري، فكل أنواع الخطاب الشعري الخيالية تقوم على تلك المقابلات التي ذكرها⁽⁴²⁾. إن طبيعة التشكيل الأسلوبي للخطاب الأدبي هي التي تؤسس آراء «ميشال ريفاتير» وذلك من خلال بحوثه النظرية والتطبيقية التي تحاول أن تؤصل منهجاً في تحليل الخطاب الأدبي اعتمداً على معطيات الأسلوبية البنيوية وإجراءاتها المنهجية التي تجعل من الوقائع الأسلوبية المكونة للخطاب مركزاً أساسياً في الدراسة والتحليل.

يقول «ميشال ريفاتير»: «تختلف لغة الشعر عن الاستخدام العادي للمألوف للغة وهذا أمر يدركه القارئ العادي وحتى القارئ الساذج، حقيقة أن الشعر كثير ما يوظف كلمات لا ترد في الكلام العادي، وغالباً ما يتميز بنحو خاص»⁽⁴³⁾. والشعر جنس من الخطاب الأدبي، لذلك يمكن تعميم هذا الرأي بأن الخطاب الأدبي يستخدم لغة تخرج عن المألوف، وإذا ما خضعت لغته للمألوف، واستعمل قائله أو كاتبه لغة قريبة من لغة الحياة اليومية، فقد بعض خصوصياته الشعرية فهناك عامل ثابت لا يتغير وهو أن الشعر - والخطاب الأدبي عامة - يعبرُ دوماً عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر أو الشعر يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر. والفرق الذي نلمسه بين الشعر وغير الشعر

فارق يمكن أن يتضح انضاحاً كاملاً بطريقة تضمن النص الشعري للمعنى⁽⁴⁴⁾. «وبما أن الظاهرة الأدبية ليست إلا علاقة جدلية بين النص والقارئ، فلا بد أن نتأكد - عند صياغة هذه الجدلية من أن ما نقوم بوصفه هو ذلك الذي يستوعبه القارئ فعلاً أثناء القراءة، وأن نقسأ إذا ما كان القارئ مكرماً بقراءة معينة للنص أم أن له حرية الاختيار بين قراءات عديدة للنص ذاته، كما ينبغي لنا أن نفهم كيف يتم استيعاب النص»⁽⁴⁵⁾ إن النص أو «الخطاب الأدبي» من وجهة نظر المعنى ليس إلا سمة من وحدات إعلامية متعاقبة، أما من جهة نظر الدلالة فالخطاب وحدة دلالية فريدة، وعلى ذلك فكل علامة في الخطاب تقوم بالتعبير عن التعديل المتواصل لمبدأ المصداقية، فهي مامة لقيمة الخطاب الشعري، وبهذا وحده يمكن اكتشاف الوحدة الكامنة وراء الصور المتعددة⁽⁴⁶⁾.

إن كل خطاب أدبي يفترض خطاباً آخر سبقه أو عاصره وفي هذه العلاقة الجدلية يشكل أن يشكل الخطاب السابق أو المعاصر مرجعاً مباشراً أو غير مباشر للخطاب المنتوج حديثاً، فالخطاب تشكيل من العلامات الرمزية والبنيات التكوينية، وهذه البنيات هي الإيديولوجية، والجمالية، والتناص والدوافع والمرجع، وجميع ذلك مصوغ في نظام دال موكب موروث من السنن الثقافية الاجتماعية.

إن ما يركز عليه «ريفاتير» ليس هي القواعد المنتجة للكلام، ولكنه يركز على الكلام - «الخطاب» - من حيث هو منتج لنظامه، ونظام الخطاب هو أسلوبه، ويتم «ريفاتير» في تحليله الأسلوبية - للخطاب الأدبي - بالأنماط الأسلوبية التي تقوم على الاختلاف، أي اختلاف المنتج من الكلام مع القاعدة اللغوية من جهة، واختلاف هذا الكلام مع المعنى منطقاً، والدلالة انساقاً عن الكلام العادي المؤلف من جهة أخرى، فالأسلوبية تهتم بدراسة الخطاب الأدبي لأنه بناء على غير مثال، وتبحث عن كيفية تشكيله حتى صار خطاباً له خصوصيته الأدبية والجمالية، فالخطاب الأدبي مفارق لمألوف القول، ومخالف للعادة، وبخروجه هذا يكتسب أدبيته ويحقق خصوصيته فاختلاف الخطاب الأدبي عن صنوف الخطاب الأخرى يكون بما يركبه فيه صاحبه من خصائص أسلوبية، تفعل هي المتلقي فعلاً بقرره الكاتب مسبقاً ويحملة عليه، وبما تقتضيه الكتابة من

وسائل تختلف عن مقتضيات المشافهة، ولذلك كان «ريفياتي» يرى أن الخطاب الأدبي «لا يرقى إلى حكم الأدب إلا إذا كان كالمطود الشامخ والمعلم الأشري المنيف يشد انتباهنا شكله ويسلب لبنا هيكله»⁽⁴⁷⁾. إن هذا يؤكد أن الخطاب الأدبي مسرود من لغة لا يتوقع الملتقي حضورها، ومبني على علاقات تخيّل قلته، وتواوغ ترقّيه ممّا لا يترك له حرية كبيرة في فكّه، واختصار المسافات إلى معناه، فالخطاب الأدبي يكتسب فرادته من كونه دالّ على نفسه مفارق لغيره، ودلالته على نفسه يؤتاها من مرجعية الحائلة عليه، فمرجعية الخطاب الأدبي نابعة منه مثبتة عليه، «فهو نسيج وحده. لا نظير له في علم غيره»⁽⁴⁸⁾.

يقول «ريفياتي» : إذا أردنا فهم سيميوطيقا الشعر فعلينا أن نعيّن بين مستويين أو مرحلتين في القراءة، فعلى القارئ، قبل الوصول إلى الدلالة أن يتجاوز المحاكاة حيث يبدأ حل شفرة القصيدة بالقراءة الأولى التي تستمر من بداية النصّ إلى نهايته، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها متبعاً في ذلك المسار السياقي Syntagmatic ففي هذه القراءة الاستكشافية Heuristique الأولى يتم تفسير أولي لأن المعنى يتم فهمه من هذه القراءة ويعتمد الدور الذي يلعبه القارئ في هذه القراءة على كفاءته اللغوية التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة، وفي هذه المرحلة تبدو الكلمات مرتبطة قبل كل شيء بالأشياء كما تعتمد هذه المرحلة على قدرة القارئ على إدراك التضارب بين الكلمات : مثلاً تمييزه للصور البيانية والمجازية أي اكتشافه أن كلمة ما أو عبارة ما قد لا تعني حرفياً، وإنّما تعني فقط عندما يقوم القارئ (وليس سواء من يقوم بذلك) - بتحويل دلالي. أي عندما يقرأ القارئ تلك الكلمة أو العبارة بوصفها استعارة مثلاً أو كناية، وكذلك ينطوي إحساس القارئ بالمفارقة وبالفكاهة أو بالأحرى أنتاجه لهما. على قراءة ثنائية ذات بعدين مزدوجين للنصّ الخطي الواحد، أن مجهود هذا القارئ لا ينطلق إلا من لا نحوية النصّ وبعبارة أخرى، فإن كفاءة القارئ اللغوية تجعله يشعر بلا نحوية النصّ، ولكنّه لا يفتقر أن يتجاهلها لأن النصّ يسيطر على هذا الاحساس بالذات، فاللأنحوية تنشأ من كون العبارة تتولد عن كلمة كان من المفروض أن تستعملها، أي أن التسلسل

اللفظي الشعري في القصيدة يتسم بالتناقض بين ما تفترضه الكلمة وبين ما تفرضه وليست الكفاءة اللغوية هي للعامل الوحيد، فالكفاءة الأدبية تلعب

أيضا دوراً في معرفة القارئ للمفردات الوصفية والقيمات الأدبية ولأساطير المجتمع وخصوصاً معرفته للنصوص الأخرى، وكلما كانت هناك تغيرات وتكثيفات في النص - كوصف ناقص أو تلميحات أو استشهادات - فالكفاءة الأدبية وحدها، هي التي تمكن القارئ من الاستجابة كما ينبغي بإتمام النص وإكماله وفقاً للنموذج المفترض. وفي هذه المرحلة - الأولى من القراءة يتم استيعاب المحاكاة أو يتم تجاوزها ولا داعي للاعتقاد بأن استيعاب النص في المرحلة الثانية ينطوي بالضرورة على إدراك أن المحاكاة تنطوي بالضرورة على المغالطة المرجعية⁽⁴⁹⁾.

والمرحلة الثانية في القراءة هي مرحلة القراءة الاسترجاعية Retrospective حيث يحين الوقت لتفسير ثان أي لقراءة تأويلية Hermeneutique حقيقية، ويتذكر القارئ عند تقدمه من قراءة النص ما قد انتهى حالاً من قراءته فبعدك من فهمه له في ضوء ما يقوم به الآن من تفسير، فالقارئ عند تقدمه من بداية النص إلى نهايته - يراجع ويعدل ويقارن باستمرار ما قرأ؛ وهو في الواقع يقوم بقراءة بنيوية، وكلما استمر في قراءة النص - بالمقارنة أو بالجمع بين العبارات المختلفة والمتتابعة التي لاحظها في أول الأمر بوصفها عبارات لا نحوية - أدرك أنها عبارات متعادلة لأنها تبدو وكأنها صيغ متعددة لمولد بنيوي واحد، فالنص في حقيقة الأمر تنزيح أو توزيع بنية واحدة - رمزية أو ثيمائية أو مأساوية - وهذه العلاقة التي تستند إلى بنية واحدة هي التي تشكل الدلالة، ويحدث الأثر النهائي للقراءة الاسترجاعية - أي نزوة وظيفية القراءة المولدة للدلالة في آخر القصيدة، وبناء على ذلك يتلاحم العامل الشعري في القصيدة مع كلية النص أي مع النص بوصفه كبنية محددة من القول ذات خاتمة وبداية (بداية ندرك أهميتها عبر الاسترجاع ولهذا نجد أن وحدة الدلالة تكمن في النص، بينما نجد وحدة المعنى في العبارات. والجمل، ولكي يتوصل القارئ إلى اكتشاف الدلالة عليه أن يتجاوز عقبة المحاكاة، ومما لاشك فيه أن هذه المرحلة ضرورية لتفسير رأي القارئ. فتقبل القارئ للمحاكاة يجعل من النحوية الخلفية التي تظهر اللانحوية من خلالها كما لو كانت حجر عثرة، حتى يمكن إدراكها أخيراً في مستوى آخر...⁽⁵⁰⁾ ويتقسيم القراءة إلى مرحلتين يمكن

تحليل الخطاب الأدبي تحليلًا موضوعيًا وبخاصة في مرحلة القراءة الاستيعابية التي يسخر فيها الدارس جميع قدراته العلمية وخبراته للوصول بتحليله إلى نتائج موضوعية.

تناول «دومينيك مانغينو» D. Maingueneau في كتابه «الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب» (51) مجموعة من القضايا الأساسية في تحليل الخطاب، وأشار إلى أكثر الموضوعات أهمية في هذا المجال، وبينها التفكير في إيجاد مكانة لتحليل الخطاب ضمن العلوم الإنسانية، هذا بالإضافة إلى إثارة قضية تحديد تحليل الخطاب وحدة داخل النظرية اللسانية، مادام لم يحدد منهجيته وموضوعه تحديدًا صارمًا، ويرى الباحث أن أهم ما يعيق تحليل الخطاب عن الاستقرار المنهجي والعلمي كونه يستعير أدواته الإجرائية من حقول معرفية أخرى، مثل الدلالة، وهي من المجالات الأكثر تقلبًا وبحثًا عن الاستقرار في الفكر اللساني المعاصر، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة الخطاب وموقعه في مجال اللقاء بين اللسانيات والعلوم الإنسانية وتجاوبه بين هذه العلوم.

يحدد «مانغينو» الخطاب باعتباره مفهومًا يعرض الكلام عند «دوسوسير»، ويعرض اللسان، ويعد وقوفه عند تمييز «دوسوسير» الكلام من اللسان، يتبين كون الجملة لا تدخل في إطار اللسان، ولكنها تنتمي إلى الكلام موثّل الفعلية والنكاء الفردي، ومن هذا المنطلق يمكن إعداد الجملة وحدة خطابية، في بنية الخطاب الكلية والخطاب إنتاج فردي يتشكل من مجموعة من الوحدات الخطابية، تربطها ببعضها علاقات تحقق للخطاب انسجامه.

يشير «مانغينو» إلى تعدد دلالات الخطاب وذلك لخروج تحليل الخطاب عن المجالات اللسانية أحيانًا، وينتهي إلى تعريف الخطاب كما يلي:

1- الخطاب مرادف للكلام عند «دوسوسير» وهو المعنى الجاري في اللسانيات البنوية.

2- هو الوحدة اللسانية التي تتعدد الجملة فيه وتصبح مرسلة كلية أو ملفوظًا.

3- الخطاب ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة متغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض.

4- يعلّله «مانقنيو» بين اللسان والخطاب . فاللسان ينظر إليه ككل منته وثابت العناصر تسبباً؛ أما الخطاب فهو مفهوم باعتبار المال الذي تملرس فيه الانتاجية. وهذا المال هو «الطابع السياقي» غير المتوقع للذي يحدد قيماً جديدة لوحدات اللسان، لذلك فتعدّد دلالات وحدة معجمية هو أثر للخطاب الذي يتحوّل باستمرار إلى أثر للسان . ومن هذا المتطلق يصبح الخطاب خاصاً بالاستعمال والمعنى فيه يتحقق مع زيادة مقام التواصل وخاصيته الإنتاجية والدلالية . وأهم الموضوعات التي يتناولها «مانقنيو» في كتابه «الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب» هي: ١- المؤسسة الخطابية، ٢- المشهد المفوظ، 3- الممارسة الخطابية ١١- التغاير ١- التغاير الظاهر، 2- من الخطاب إلى تدخل الخطابيات.

III - كلمات الخطاب، 1- ما وراء المصطلحات المحورية، 2- الروابط الدلالية أو الانساق الدلالية، وينتهي إلى الخلاصة والفهرس (٥٢).

يتناول «رولان بارت» في دراسته «مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص» إسهام اللسانيات في تحليل الخطاب، فإذا كانت اللسانيات تقف عند حدود الجملة، فتصفها من عدة مستويات «صوتية وصرفية ونحوية ودلالية...» فإن لسانيات الخطاب التي يطمح إليها يمكن أن تقام على دعائم اللسانيات المعاصرة، إذ لا يمكن للخطاب باعتباره مجموعة من الجمل إلا أن يدرس من هذه الزاوية، وبعد إشرته إلى إقدام العديد من اللسانيين على تحليل الخطاب مثل «بنفيمست» و«هاريس» وسواهما، يرى إمكانية تقديم نظرية لسانية للخطاب ما تزال بعيدة المنال ومع ذلك يقترح تحليلاً لسانياً للخطاب بالنظر إلى الخطاب على أنه المقولات الرئيسية التالية: (الزمن، الصيغة، الجهة) وهي مقولات يمكن تحليلها لسانياً، هذا بالإضافة إلى المميزات الثلاث في مستويات الخطاب وهي: «الوظائف، الأحداث، السرد». ويؤكد «بارت» أن هذه المستويات مرتبطة فيما بينها، فليس للوظيفة معنى إلا لكونها تأخذ مكاناً ضمن الحدث العام. وهذا الحدث يأخذ معناه من خلال السرد الذي ينجز عبر الخطاب الذي له إشارته الخاصة (٥٣). وعناصر مكونات البنيوية والوظيفية. يوافق «رولان بارت» قول «جوليا كريستيفا» في تعريف الخطاب الأدبي إن «النص يعرف كجهاز للنقل الألسني الذي يكون قادراً على إعادة توزيع نظام اللغة رابطاً للغة موصلة،

غابيتها التبليغ المباشر بمقررات مختلفة : سابقة أو مزامنة» ويعلق «رولان بارت» على هذا التعريف قائلا : هذا التعريف يجمع بصورة ضمنية بين أهم المفاهيم النظرية بما فيها الممارسة الحالية، وقابلية العطاء والنشاط النصي قبل الاستواء، وبين النص من حيث هو ظاهرة، والنص من حيث هو ميراث، ومن حيث هو تناسية⁽⁵⁴⁾. ويرى «رولان بارت» الخطاب الأدبي مساحة ظاهرات للإبداع الأدبي، أنه تسيج من الألفاظ العصبوية في الإبداع، والعرقية فيه على نحو يقتضي معنى قارا ووحيدا ما أمكن ذلك، وعلى الرغم من الصفة الجزئية والمتواضعة لمفهوم الخطاب، فإنه يسهم في بناء المجد الروحي للإبداع الذي يخدمه⁽⁵⁵⁾. ذلك بأن النص ليس إلا مادة محسوسة هي الكتابة في حركتها وحجمها ونظمها ونظامها ومن هنا اعتمد «رولان بارت» في تصنيف الكتابات الفرنسية خلال مئة سنة (من 1850 إلى 1950) على ثلاث مصطلحات إجرائية أعاد تحديدها قبل أن يستعملها في تمييز «انتماء» كل كتابة إلى نمط من الأنماط التي يقترحها، هذه المصطلحات هي : اللغة، الأسلوب، الكتابة.

اللغة معطى اجتماعي، معطى مشترك يجعل بالمعافي والإستعمالات، ملكية مشاع للناس لا للكتاب، إنها عنصر سلبي بالنسبة للكاتب لأنها لا تخصه، وهو يستعملها بدون أن تكون له حرية كبيرة في تغييرها.

إن ما يستطيعه، ضد اللغة، هو أن يخلق لها سياقاً آخر يبعدها عن الاستعمالات المألوفة في مجال التواصل، ومع ذلك فإن الكاتب يظل مقيداً بلغته وموروثاتها.

الأسلوب، معطى فيزيقي ملتصق بذاتية الكاتب، وبصميميته السرية إنه لغة الأحشاء، الدقة الغريزة المنيقة من ميثولوجيا «الأنا» ومن أحلامها وعقدها وذكرواتها، لذلك فإن الأسلوب هو ما يكشف روعة الكاتب وطقوسيته : «إنه سجنه وعزله»، العنصر الذي لا يحده العقل ولا الاختيار الواعي .

بين اللغة والأسلوب توجد قيمة شكلية أساسية هي ما يسميه «بارت» الكتابة وفيها يتجلى عنصر الاختيار عند الكاتب : «الكتابة وظيفة : إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع». فالكتابة بهذا المعنى هي : «أخلاق الشكل، هي اختيار المجال الاجتماعي الذي يقرر الكاتب أن يوضع «أخله» «طبيعة لغته»...»⁽⁵⁶⁾.

إن «رولان بارت» لا ينظي مفهوم الأسلوب، ولا يضع مفهوم الكتابة بديلاً عنه؟ كما يشير إلى ذلك بعض الدارسين⁽⁵⁷⁾ ولأنك نرى أنه من الضروري الإشارة إلى ما يميز الأسلوب من الكتابة، فإذا كانت الكتابة وظيفة وممارسة يقوم بها الكاتب، وتتجلى هذه الممارسة في تعبير الكاتب عن أفكاره ورؤاه، فإن الأسلوب هو الطريقة التي يتم من خلالها تعبير الكاتب عن أفكاره، أي كيفية التشكيل اللغوي الذي أنجزه بوساطته الكاتب أفكاره ورؤاه. ومن هنا يمكن أن نقول بأن مفهوم الأسلوب أعم من الكتابة لأنه يشمل كيفية التعبير كتابة ومشافهة.

يقول «رولان بارت» في حوار أجراه معه فؤاد أبو منصور: «دراساتي النقدية والأدبية استلهمت تطور علوم اللغة التي ازدهرت في فرنسا في مطلع الخمسينات وكنّت في طليعة الذين تمثلوا قيمة كتابات «سوسير» والشككيين الروس، وعلم الأصوات الكلامية في «براغ» وفواعد «جاكسون» الشكلية، وموضوعات «إميل بنفنيست»، وعلوم النحر التحويلية، وثيورات أخرى جعلت المناهج اللغوية ضرورية في كل دراسة نقدية بعيدة عن السلفية والماضوية الفكرية، اللغة بتشعباتها وتعقيداتها، وتأسيساتها وكيميائيتها واختباراتها هي زهان النقد البنيوي، وحصان معركته، ومفتاح حدائته المبدعة، وطبعا «فردينان دوسوسير» هو معلمي الأكبر في هذا المجال»⁽⁵⁸⁾ يتضح من خلال أعراف «رولان بارت» أن عملية تحليل الخطاب ليست مغامرة يخوضها الدارس دون أدوات إجوائية، ودون ثقافة واسعة في مجال اللسانيات، وعلوم اللغة فاعلة والمناهج المنبثقة عنها كالبنيوية والسميائية والأسلوبية وسوى ذلك. يقول «رولان بارت»: «يخرج النص» - الخطاب - من وجهة نظر ابستمولوجية «epistemologique»⁽⁵⁹⁾ بحسب ذلك المفهوم التقليدي، في عداد مجموعة تصورية مركزها العلامة؛ وقد يتجلى الآن للأذهان أن العلامة متصور تاريخي عارض تحليلي بل ومنهجي، نحن نعرف أن هناك حضارة علامائية، إنها حضارة غرينا من الرواقين إلى منتصف القرن العشرين، وينطوي مفهوم النص - الخطاب - على أن الرسالة المكتوبة متركبة كالعلامة، فمن جهة، الدال، [مادية الحروف وتسلسلها في الكلمات، في جمل، في فقرات، في فصول] ومن جهة المبلول؛ وهو معنى أصلي، أحادي الاتجاه، قطعي، تحدده صحة العلامات التي تنقله،

فالعلامة التقليدية وحدة مسيجة سياجها يضبط المعنى ويمتعه من الارتعاش، من الأزواج، من الهذيان، وكذلك الحال في النص التقليدي فهو يختم العمل الأدبي، ويوقفه إلى حروفه، ويشده إلى مدلوله، وهو يؤدي إذا إلى العلامة وفق نمطين من العمليات، لكل منهما غاية هي ترميم الثغرات التي قد تحدثها سلامة العلامة أسباب عديدة [تاريخية، مادية أو إنسانية] هاتان العمليتان هما الاسترجاع *La restitution* والتأويل *L'interprétation* (60).

يقول رولان بارت: «يستطيع النص» - الخطاب - أن يكون جملة كما يستطيع أن يكون كتاباً كاملاً، ويقيم نظاماً لا ينتمي للنظام اللساني ولكنه على علاقة معه، علاقة تماس وتشابه في الوقت نفسه، ويكون الخطاب في الأدب مجموعة أشكال وظواهر علامية في حاجة إلى أن تدرس من الوجهة الدلالية التعبيرية، وليس دلالية الإبلاغ فقط، كما تدرس من الوجهة التركيبية والأسلوبية في شكلها القصصي والشعري.

الخطاب جزء من الكلام موضوع هو نفسه في منظور كلامي، وأن أي محاولة لإيصال شكر نظري أو معرفة حول الخطاب لابد من اتخاذها في التعبير عن ذاتها - صيغة الخطاب العلمي المتماسك والمحيد. ويحدد رولان بارت، طبيعة الخطاب الأنبي بما يلي:

1- الخطاب/النص ممارسة دلالية منحها علم العلامات امتيازاً لأن عملها الذي يتم بوساطته اللقاء بين الفاعل واللغة عمل مثالي، وإن غلبة النفس هي التي تمسح - إن صح التعبير - هذا العمل، ما الممارسة الدلالية؟ إنها أولاً: نظام دالي مميز تصنيفية الدلالات وليس لأصل العلامة الأولى.. ولكن بحسب تعدد الجوانب التي تؤلفه كيان الالفاظ [مفلوطة ثابت، ويتشكل دائماً تحت أنظار الآخر وبالإستماع إلى حديثه] من بعد، يمكن له أن يكون ممارسة؛ وذلك يعني أن الدلالة لا تحدث في مستوى تجرييد (اللغة) كما قال بذلك «دوسوسير»، ولكن بتريخيص من عملية تستثمر في الوقت نفسه، وبحركة واحدة جدل الفاعل، وجدل الآخر، والسياق الاجتماعي.

إن مفهوم الممارسة الدلالية يعيد للكلام طاقته الفاعلة حسب «بارت».

2- الخطاب/ النص إنتاجية؛ وكذلك لا يعني أنه عمل (كذلك الذي تتطلبه تقنية القص والتصريف في الأسلوب) ولكنه الساحة ذاتها التي يتصل فيها صاحب النص وقارئه، يعيد النص بناء اللغة فينتج لغة أخرى تفرج عن حدود الاتصال الجاري والشافع، وهذه الانتاجية تشمل المؤلف والقارئ. فالمؤلف يداعب الدال بتضمينه خصائص أسلوبية معينة، والقارئ يقترح معان جديدة لم يكن مؤلف رصدها من قبل، ولا يمكن أن يقتصر تحليل الانتاجية الخطابية أو النصية على وصف لساني، بل يجب وفي حدود استطاعتنا أن نضيف إليه مذاهب تحليلية أخرى.

3- التمعني «La Signifienco» نستطيع أن نسند للنص دلالة واحدة. كما تستدل معان كثيرة فالنص متعدد المعاني، فالتمعني عكس الدلالة لا يقتصر على الاتصال إنه يوضع الفاعل (الكاتب، القارئ) داخل النص⁽⁶¹⁾.

4- تخلق النص/ خلقه النص: هي «الظاهرة الكلامية كما تبدو في بنية الملفوظ المحسوس إن التحليل الذي يوظف الوصف الصوتي، والبنوي، والدلالي يناسب خلقه النص لأنه لا يبحث في فاعل النص، بل يتناول الملفوظات وليس التلفظ.

5- التناص: يعيد النص توزيع اللغة (وهو حلل إعادة التوزيع هذه).

إن تبادل النصوص أو أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص معتبر كمركز وفي النهاية تتحد معه هو واحدة من سبل تلك التفكير والبناء، كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتواءم فيه بمستويات متفاوتة، وأشكال ليست عصبية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نعرف فيها على نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة، وتعرض موزعة في النص: قطع، مدونات، صيغ، نماذج أيقاعية، نبذ من الكلام الاجتماعي، الخ... لأن الكلام موجود قبل النص وحوله. فالنص هو الذي يعطي نظرية للنص جانبا اجتماعيا⁽⁶²⁾.

يرى «بارت» أن «النص يطل على كل الأحوال متلاحما مع الخطاب، وليس النص إلا خطايك، ولا يستطيع أن يتواجد إلا عبر خطاب آخر»⁽⁶³⁾ ويحاول «بارت» تحديد، الميادين المعرفية التي عرفت الخطاب وحاولت تحليله وفق المعطيات

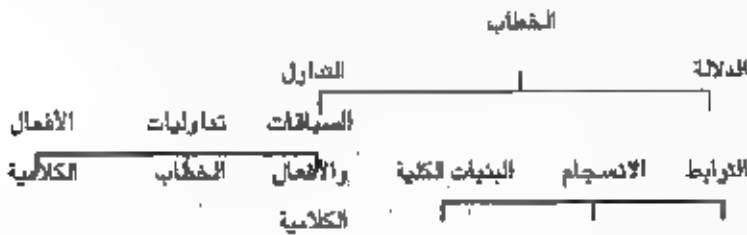
الآتية الأول: هو أن كل مظهر خطابي لبعد أقل من الجملة أو معادل لها ينضوي إلزاماً تحت لواء اللسانيات.

والثاني: هو أن كل ما وراء الجملة يلتحق «بالخطاب» الذي هو موضوع علم معياري قديم هو البلاغة وعلى أن الأسلوبية والبلاغة تستطيعان معالجة ظواهر داخلية في الجملة (اختيار الكلمات، التقنية، الأشكال). وعلى أن بعض اللسانيين حاولوا من جانب آخر تأسيس لسانيات حديثة «Speech analysis» تحليل الخطاب. فإن تلك المحاولات لا تقارن بعمل التحليل النصي، ذلك لأنها إما متجاوزة «بلاغة»، وإما محدودة «أسلوبية»⁽⁶⁴⁾ والواقع أن اللسانيات بدأت في تجاوز موضوعها الذي كانت حدوده تتوقف على مستوى الجملة إلى مستوى الخطاب كله كما أن الخطاب الأدبي ليس حكرًا على البلاغة والأسلوبية، والبلاغة ليست علماً متجاوزاً بل هي علم له أدواته الإجرائية وهذه الإجراءات يمكن استثمارها في تحليل الخطاب. كما أن الأسلوبية ليست محدودة بل فيها من الغنى والملاوعة ما يمكنها من تحليل الخطاب الأدبي تحليلًا موضوعيًا.

إذا كان الخطاب هو متتالية من الجمل، فلا بد أن تكون بين هذه الجمل علاقات أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات. وتتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر ولابد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة، وتعلق عنصر بما سبقه «علاقة قبلية»، وتعلقه بما يلحقه «علاقة بعدية»، غير أن التمثيل بالعلاقة بين عناصر جمل سابقة، وبين عناصر جمل لاحقة أو العكس لا يعني أن النص مجموعة من الجمل، وذلك لأن النص يمكن أن يكون منطوقاً أو مكتوباً، نثراً أو شعراً، حواراً خارجياً أو حواراً داخلياً، ويمكن أن يكون أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها، من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة الحاصلة، طوال يوم في لقاء هيئة، وإذا كان النص يتكون من جمل فإنه يختلف عنها نوعياً، إن النص وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص، أضف إلى ذلك أن كل نص يتوافر على خاصية كونه نصاً يمكن أن يطلق عليها «النصية» وهذا ما يميزه عما ليس نصاً، فلكي تكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تسهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة⁽⁶⁵⁾ وأهم هذه الوسائل:

1- الضمائر. 2- تكرار كلمات بعضها أو مقاطع. 3- أسماء الإشارة. 4- الأسماء العوصولة. 5- ظروف الزمان. 6- ظروف المكان. أنواع الإحالة المتعلقة بالمقارنة وما يتفرع عنها من: تطابق، وتشابه واختلاف، وكمية، وكيفية، وجميع هذه الوسائل اللغوية وسواها تسهم في انساق الخطاب الأدبي وانسجامه، هذا بالإضافة إلى عناصر أخرى مثل: الاستبدال هو عملية تتم داخل الخطاب إنه تعويض بعنصر آخر في الخطاب ويكون هذا في المستوى النحوي أو المعجمي ويتم بين كلمات أو عبارات، كما يسهم الحذف والفصل والوصل وسوى ذلك في عملية تماسك الخطاب وهذه الظواهر اللغوية تتم وفق أنساق أسلوبية يتصرف فيها منشئ الخطاب حسب مقتضى الحال، وبحسب الغاية المتوخاة من الخطاب، وعناية الأسلوبيين بدراسة هذه الخصائص الأسلوبية البانية للخطاب الأدبي لا يمكن التغاضي عنها أو عدم الاهتمام بها في تحليل الخطاب وتحديد مكوناته البنيوية ووظيفته.

إن الحديث عن الانساق والانسجام يستدعي بالضرورة الحديث عن الخطاب باعتباره إنجازاً لغوياً، وهذا الانجاز اللغوي ينقسم إلى قسمين تتفرع منهما عناصر أخرى والخطاطة الآتية تبين ذلك:



إن هذه الخطاطة تجسد كتاب الباحث «فان ديك» «النص والسياق»⁽⁶⁾، فهو يرى أن مظاهر انسجام الخطاب تنقسم إلى محورين أساسيين هما: الدلالة والتداول ويتفرع عن هذين المحورين مظاهر الخطاب الأخرى التي لم ينطلق فيها «فان ديك» من نموذج نحوي صارم، لأنه لا يرغب في تضيق مجال الرؤية لتمكين دراسة الخطاب، وتحليله من الإمام والشمولية، يرى «فان ديك» إن النظرية اللسانية تتعامل مع أنساق اللغة الطبيعية أي مع بنياتها الفعلية والممكنة، ومع تطورها التاريخي واختلافها الثقافي، ووظيفتها الاجتماعية

وأساسها المعرفي⁽⁶⁷⁾، وقد عرض «فان ديك» لمجموعة هذه المظاهر الخطابية بالدراسة والتحليل من خلال أمثلة متنوعة اشتملت على هذه المظاهر.

أما ظاهرة انسجام الخطاب كما تتجلى في كتاب «تحليل الخطاب»⁽⁶⁸⁾ لمؤلفيه: ج. براون، و.ج. يول، منذ البدء يقر الباحثان بوظيفتين أساسيتين للغة دون إغفال الوظائف الأخرى وهاتان الوظيفتان هما: 1- الوظيفة النقلية، 2- الوظيفة التفاعلية، وقد حاول كتاب الباحثين الإجابة عن السؤال التالي: «كيف يستعمل الإنسان اللغة من أجل التواصل، وعلى الخصوص، كيف ينشئ المرسل رسائل لغوية للمتلقي وكيف يشغل المتلقي في الرسائل اللغوية بقصد تأويلها» ورؤيته لانسجام الخطاب، تتحدد في العلاقة بين الخطاب والمتلقي (المسمع أو القارئ) واعتماد على تشغيل تجربته أي عمليات ذهنية معقدة تقرب الإنسان من الحاسوب بخلاف المقاربات السابقة التي ترى الانسجام شيئاً معطى⁽⁶⁹⁾.

سار «جان كوهن» في الشعرية إلى أبعد مدى، وإن حاول أن يظهر تفرد، فقد انطلق من مسلمة تقول: إن الشعر يقوم على المجاز وبخاصة الاستعارة، ومن ثمة فإنه يقوم على خرق العادة اللغوية وشعر «كوهن» باختزاله هذا، يدافع عنه بأن هناك ضرورة تفرضها كل دراسة علمية، وهي: اختزال التعددية إلى الوحدة، ولكننا نرى هذا الاختزال غير كاف، لأنه اقتصر على ما يسمى بالنظرية التفاعلية في الاستعارة وليس إلا إحدى النظريات فيها، ولأن الاستعارة غير خاصة بالخطاب الشعري وإنما «نحيا بها». باختصار فإن هناك اختزالاً على مستوى التنظير وعلى مستوى مواد البرهنة عليها⁽⁷⁰⁾ وقد استفاد النقاد العرب من النظرية الشعرية والأسلوبية التي أسس دعائمها «جان كوهن» وبخاصة في المقولات التي لها علاقة بنظرية الانزياح، وأهم من تبني وجهة نظر «جان كوهن» في تحليل الخطاب الشعري العربي الباحث محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري» و«سيميائ الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية»، كما استفاد من نظرية «جان كوهن» الباحث محمد العمري في كتابه «تحليل الخطاب الشعري»، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل⁽⁷¹⁾.

تناول «جيرار جنتيت» بعض القضايا التي بثروها مفهوم الخطاب الحكائي «Le récit» ويرى أن على «السرديات» «Narratologie» أن تسهم في الإجابة عن

هذه التساؤلات، كما يلاحظ أنه يمكننا تمييز ثلاثة تحديدات من بعضها فيما يتصل «بالحكى» وهي:

- 1- في الاستعمال العادي: نقصد بالحكي الملفوظ السردي أو الخطاب شفويا أو كتابيا وهو الذي يتكلف يربط حدث بحدث أو مجموعة من الأحداث.
- 2- في الاستعمال الجاري عند المنظرين والممثلين: يقصد بالحكي تتابع مجموعة من الأحداث واقعية أو مخيلة وهي التي تكون موضوع الخطاب، و«تحليل الحكى» تبعا لهذا يعني: دراسة مجموعة الأحداث منظورا إليها في ذاتها.
- 3- في الاستعمال الأقدم، يعني الحكى أيضا الحدث، لكنه ليس الذي نحكي هذه المرة، ولكنه للذي يتعلق بشخص ما يحكي شيئا إنه فعل الحكى ذاته⁽⁷²⁾ يقول فؤاد أبو منصور اشتهر «جيرار جينيت» بتطبيق منظورات زمنية على آثار بروست القصصية، اختزل إضافات البنيوية والتحليل النفسي والسوسيولوجي وركز على البعد الأسلوبى، مسائل الشكل التقنى، مثل المجاز ومستويات الزمن الروائي⁽⁷³⁾.

تسعى الأسلوبية والشعرية إلى تجاوز حدود الجملة إلى تحليل مجموع الخطاب الأدبي تحليلا موضوعيا، يركز على وصف الظواهر النصية، أي الوقائع الأسلوبية وكيفية تشكيلها ثم تاويلها بما يتلاءم وطبيعة النص، وفي هذا السياق يقول جيرار جينيت: «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل هو جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، وتذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، رميغ التعبيرات، والأجناس الأدبية، ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاما وحدا قابلا للإحاطة بكل الحقل الأدبي، ولم تتم تلك الجهود من غير التباسات، أهمها التقسيم الثلاثي المعترف به منذ القرن الثامن عشر والذي أسند خطأ لأرسطو نفسه، وهو تقسيم الحقل الأدبي إلى ثلاثة أنماط أساسية صنفت تحتها جميع الأجناس والأنواع الأدبية: الغنائي، والملحمي، والدرامي.

ولقد سعت منا إلى تفكيك هذه الثلاثية المزعجة بأن أعدت رسم تكوينها التدريجي، وميزت بما أمكن من الدقة الأنماط المتعلقة بجامع النص، التي تتداخل فيها ولا يعدو مسعاي أن يكون محاولة لفتح الطريق ولو بصيغة

تهكمية، أمام نظرية عامة ومحتملة للأشكال الأدبية»⁽⁷⁴⁾. وفي تعريف «جيزار جنيت» الشعرية يؤكد أنها هي «النظرية العامة للأشكال الأدبية، والشكل الأدبي هنا ليس إلا الخصائص النوعية للأدب، وهذه الخصائص لا يمكن البحث عنها إلا من خلال الخطاب ومكوناته الأسلوبية».

إن ما يهدف إليه «جيزار جنيت» لا يجانب قصواب وبخاصة إذا نظر إلى الخطاب الأدبي من منظور النقد الحديث الذي يرى فيه تجريب مستمر، وعلى حد قول «بثرت» إن الصدائفة في الأدب هي «البحث عن ألب مستحيل» بمعنى أنه يمكن أن تتداخل في الخطاب الأدبي مجموع هذه الأنواع العشار إليها: الغنائي والملحمي والدرامي. وقد يحمل الخطاب عناصر أخرى، فلهخطاب جنس من التصوير وضرب من التخيل، ومع ذلك فهو تواصل مباشر أو غير مباشر مع المتراكم من الخطابات الأدبية في ثقافة اللغة التي نشأ بها الخطاب المتأخر في الزمان.

لقد استفاد الباحث «وليد نجار» من منهج «جيزار جنيت» في تحليل الخطاب السردى وبخاصة من كتابه «Figures III» الذي تناول فيه كثير من القضايا المشككة لبنية الخطاب السردى - الروائي - وأهها: زمن السرد وزمن الرواية، والعلاقة بينهما، وما يتفرع عن هذه الظاهرة الفنية من محاور كالمشهد والإيجاز أو التوقف أو القطع... وقد وصف «وليد نجار» جملة من العناصر التقنية في نقد الكتابة الروائية وطبقها على أعمال «نجيب محفوظ، الروائية. وقد استفاد الباحث «وليد نجار»⁽⁷⁵⁾ من مزاجته بين مقولات «جيزار جنيت» و«جان ريكترود» في تحليل الخطاب الروائي والأساليب التقنية المستخدمة في تشكيله.

استفاد كثير من النقاد العرب⁽⁷⁶⁾ من الاتجاه الأسلوبى والبنيوي والسيمىاتي في دراسة الرواية العربية أو القصة والمقامة والقصص الشعبي، غير أن استفادتهم لم تقتصر على النقل الحرفى للمقولات و«الأفهامات» وتطبيقها بصورة آلية على الخطاب الأدبى الشعرى والسردى العربى؛ بل تصرفوا فيها بما يخدم طبيعة الخطاب الذى يطلونه، وبالتالى كان عدم وفائهم للمناهج كما هي في أصل وضعها خروجاً بطمح إلى الإضافة ورغبة تسعى إلى التجاوز. ومهما يكن تظل النتائج التى توصل إليها هؤلاء النقاد في الحقل النقدي العربى تشكل النواة العلمية الرائدة في سعيها إلى دراسة الخطاب الأدبى دراسة علمية وموضوعية وفق إجراءات ومفاهيم دقيقة تتجاوز الدرس الانطباعى التقليدي.

2 - إشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث :

بدأت الحركة النقدية العربية تتبلور في مصطلح القرن التاسع عشر مع الشيخ أحمد البربر في إطار نظري بحث، ثم بطرس كرامة الذي طرح لأول مرة إشكالية الفصاحة والدين بوضوح كبير، ورصدها في نتائج شعراء مثل محمود قباد والتونسي، وبشر بن أبي عوانة في قصيدته التي يصف فيها صراعه مع الأسد⁽⁷⁷⁾، وقد أثار معركة نقدية دفعت الشيخ رشيد الدحداح إلى تبني معطياتها في كتابه «قطرة طوامير»⁽⁷⁸⁾ وأقام الشيخ رشيد الدحداح في بلويز حيث نشر صحيفة «البرجيس» مما أتاح له تفاعلا مع البيئة الأوروبية ولكن بشكل حذر، وكان له إسهام في الحركة النقدية والتأليف القاموسي - المعجمي، وألف الدحداح في هذا المجال «إحكام باب الأعراب»⁽⁷⁹⁾ وتبعه شاكر التيلوني بمؤلفه «ليل الهائم في صناعة النثر والناظم» وأقامه على محورين : محور «آداب العلم والتعلم»، ومحور «صناعة الكاتب» ويذكر أن فنون

الكتابة لها أساليب تختص بها عند أهلها، ولا تصلح لسواها من الفنون الأخرى، والصح إلى المتأخرين الذين استعملوا أساليب الشعر في المتنوع من كثرة الأسجاع والتزام التقفية، ولخص شروط النص الشعري، وأشار في نهاية مؤلفه إلى صحة الدلالات⁽⁸⁰⁾.

لقد ركزت بعض الدراسات النقدية التقليدية، في دراسة النص على البعد التحوي والمعجمي للغة، ولم تركز على البنى والدلالات، كما أنها راهنت على النزاعة في عرض الموضوع، وانحصرت في المستوى الاخباري المباشر، عوضاً عن الالتفات إلى المستوى الاشاري التضميني، واستقراء نظام العلاقات الدلالية ووظيفتها في النص، وهم بذلك يقرّبون بعض اهتمامات تحليل

الأسلوبية للنص الأدبي دون الإلمام بخصائص الأسلوب الأدبي ومكونات النص اللغوية والأسلوبية.

ومن النقاد الذين أسهموا في تطوير النقد الحديث الناقد روجي الخالدي (1864 - 1914) ويعد كتابه : «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب»⁽⁸¹⁾ من بواكير المؤلفات التي أسست للحركة النقدية العربية الحديثة، وقد عرض في هذا الكتاب آراء نقدية أظهر من خلالها الفروق الأساسية بين الأدب العربي والآداب الأخرى، كما أشار إلى ضرورة دراسة الآداب الأخرى والوقوف على أسرار الجمال فيها. فهو يقول : «لا يكمل علم الأدب للمتبحر فيه إلا بعد أن ينظر في أدب الأمم المتمددة، ولو نظرة عامة يطلع بها على مجمل تاريخ أدبهم، وعلى بعض ما ترجم من مؤلفات المشاهير من كتبهم، فيقف على ما عندهم من سعة الفكر وسمو الإنراك وبلاغة المعاني، ويعرف أساليبهم في النظم والنثر ونصرفهم في الكلام، ويميز بين طرق المتقدمين والمتأخرين، فإذا أحاط بذلك فهم الغرض الذي يتطلبه، أئمة البلاغة من أي لسان وملة وراي الهدف الذي يروم كل منهم إصابته فيصوب تصوره القلم عسى أن يكون له مع الخواطر سهم صائب...»⁽⁸²⁾ إن الدعوة إلى الاطلاع على آداب وثقافات الأمم الأخرى أهم ما يميز حركة النقد العربي الحديث.

ومن الآراء النقدية الجريئة التي دعا إليها الخالدي هي التخلص من قيود القافية، ومن الحركات الوتبية التي تدفع الشاعر إلى أن يخضع النص لها فيصرف همه إلى الشكل دون المضمون⁽⁸³⁾، وهو يلجّ على قضية الإبداع والابتعاد عن التكلف والتقليد، وحاول الخالدي التعريف بظاهرة الشعر الفريبي، وكانت رغبته في ذلك التنبيه إلى تراثنا ببناء القصيدة في الغرب، وكان يدعو إلى عدم الالتزام بالقيود الشكلية التي فرضها النقد المحافظ، وسأيره أغلب شعراء العربية في إجواءاتها، وتبعوها بشكل صارم لم يترك لهم مجالاً للمغامرة الإبداعية أو يعطيهم فسحة للخروج عن المألوف.

ودعا روجي الخالدي إلى كتابة الأدب التمثيلي، وكتابة المسرح والرواية، باعتبار هذه الأجناس تصور تاريخ الأمة ووقائعها، وقد أسهمت آراؤه وعوامل موضوعية أخرى، في إشاعة هذه الأجناس في عصر النهضة، ومن الأسماء التي برزت في كتابة هذه الأجناس الأدبية أحمد شوقي وعزيز أباظة وعدنان مردم بك وجورجي زيدان⁽⁸⁴⁾.

كان لأحمد فارس الشدياق (1805-1885) إسهام جيد في حركة النقد الأدبي اتجه فيه وجهة محافظة، وإن كانت بعض الآراء الجديدة تظهر في سياق نصوصه النقدية، ومن أهم أعماله في هذا المجال كتابه: «الساق على الساق»⁽⁸⁵⁾ سجل الشدياق فيه بعض مواقف من الشعر العربي، وقال بابتذال موضوع المدح حيث يتكرر تشبيه الممدوح بالبحر والأسد والبدر والسحاب والسيف، فمفذ وجود هذا الغرض، وهذه الصفات تتكرر فيه دون أن تستحدث دلالات جديدة تنم عن الإبداع والتجديد في هذا السياق⁽⁸⁶⁾.

والشدياق يحاول إنصاف الشعر العربي دون تعصب فهو يقرر تفرقه عل سواه من الآداب الأخرى يقول: «إن اليونانيين يفتخرون بشاعر واحد هو أوميروس والرومانيون يفرجيل والitalيانيون بطاسو ومثنون وبيرون فأما شعراء العرب المبرزون على جميع هؤلاء فأكثر من أن يعدوا»⁽⁸⁷⁾.

وهو يرى أن مجال المقارنة بين الشعر الغربي والشعر العربي منعدم، لأنه يرى أن لكل ظاهرة شعرية خصوصياتها وطبيعة تكوينها الجمالي، ومع ذلك يشعر ببهذه المقارنة في قوله: «المناسبة بين الشعر العربي وشعرهم، لأنهم لا يلتزمون فيه الروي والثقافة، وليس عندهم قصيدة واحدة على قافية واحدة ولا محسنات بدعية مع كثرة الضرورات التي يحشون بها كلامهم، فنظمهم في الحقيقة أقل كلفة من نثرنا المسجع»⁽⁸⁸⁾ ومما يلاحظ في هذا النص أن الشدياق يحاكم الشعر الغربي بمقاييس ومفاهيم نقدية ليست من طبيعته وهي تختص ببنية النص الشعري العربي بل بتكوين القصيدة التقليدية بصفة خاصة، فالشعر الغرب له سياقه، وله رمزيته وله طبيعة تكوينية وتشكيلية، ولذلك نجد فروقا بينه وبين الشعر العربي، وهذه الفروق ليست دليلا على خلل أو نقص في الشعر الغربي، فالموضوعية تقتضي أن ندرس الظاهرة الأدبية في ذاتها، وخاصة في مجال النقد الأدبي.

شهد النقد الأدبي حركة نشطة تجمع بين التراث والمعاصرة أحياناً، وقد كانت حال النقد في هذه المرحلة كغيرها من حقول المعرفة الأخرى، وحاول النقد أن يتابع بالموسم والتحليل حركة الشعر التي قام بها الشعراء الاحيائيون.

ومن رواد هذه الحركة النقدية الشيخ نجيب الحداد الذي اهتم ببعض القضايا النقدية، فأشار إلى قضية الوزن، وقارن بين الشعر العربي والشعر الغربي في اللفظ والمعنى والوزن والقافية، ووضع أمام المجددين حقائق من الشعر الغربي يسيرون على هديها، وأكد أن أوزان الغربيين لأشعارهم ساعدتهم على طرز الموضوعات المختلفة وساعدتهم على وضع الملامح والمسرحيات الشعرية الطويلة، كما سهل عليهم التضمين، وأسلوب التقديم والتأخير، تفادي بعض القيود في العملية الإبداعية، وأسهمت هذه الخصوصيات الفنية في إعطاء النص الشعري حرية في تشكيله اللغوي الفني. ويرى الشيخ الحداد أن الشعر العربي يعاني من بعض المعوقات التي تحد من حرية الشاعر، أثناء قوله الشعر، وأهم المعوقات في رأيه هي اعتماد أوزان الشعر العربي على التفعيلات ذات الأسباب والأوتاد والفواصل، وأشار الشيخ الحداد إلى قضية التضمين في العروض الغربية، وهو معيب في الشعر العربي القديم؛ بينما هو عند الغربيين يساهم على استيفاء المعنى والاسترسال فيه دون عناء ولا تكلف، وكان لهذه الآراء أثرها في الجيل الذي جاء بعد الحداد وعند الشعراء بخاصة.

وتحدث الشيخ حسين المرصفي، ومحمد المريلحي عن بعض القضايا التي لها علاقة بالنقد، وعن المعارف التي يجب على الناقد أن يتزود بها ليتمكن من قراءة النص الأدبي قراءة العارف بأسرار اللغة وأساليبها.

يعد الشيخ حسين المرصفي، من أبرز النقاد الذين شهدتهم بداية النهضة ويتجلى ذلك من خلال كتابه الضخم «الوسيلة الأدبية ليعلم العربية»، وهو من أهم الكتب النقدية التي ظهرت في هذا العهد، جمع فيه الشيخ حسين المرصفي، كل المعارف التي يحتاج إليها الناقد والأديب من علوم البلاغة والنحو والصرف... وأضاف إليه نماذج منتخبة من الشعر والنثر، والكتاب يحوي آراء جديدة في تحديد معنى الشعر وفي طريقة نظمه، وفي فهم الأساليب العربية فهماً جديداً، يتماشى والعصر الذي ألف فيه^(٣٧).

يعرف الشيخ الموصفي الشعر بأنه : «الكلام البليغ المعني على الاستمارة والأوصاف، المفصل، بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله ويعدّه الجاري على أساليب العرب»⁽⁹⁰⁾ ويشير إلى قضية الأساليب في قوله أنها : «صورة ذهنية للتراكيب المنظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص...» ويقول تارة بأنها : «ليست من القياس في شيء»، إنما توسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب بجزئياتها على اللسان»⁽⁹¹⁾.

ويتضح من خلال وجهة نظره في الأساليب أنه يقصد قضية تفرد النص بأسلوبه، في تخير المبدع أو «الأديب» - للوحدات اللغوية التي يركبها تركيباً مخصوصاً، فيكون النص هو ذاته وليس غيره، والذي يمنحه تفريده هو خصوصية تشكيله اللغوي وبناءه الأسلوبي، وهذه الخصوصية لا تجعله شاذاً عن سياقه العام، فبمجرد قراءة النص يمكن للمتلقي أن يلحظه بالنمط الذي قيل فيه، فالقصيدة تستمد وجودها من «الشعر» والشاعر وهو يكتب قصيدته يستحضر ثقافته الشعرية المتراكمة في ذاكرته، فيعيد تشكيلها ويمنحها خصوصيتها فتغاير بذلك المألوف، وتكتسب هويتها، وانسجامها مع ذاتها، بتشكيل سياقها الخاص، في إطار السياق الأدبي العام.

ويتضح من قول الموصفي أنه يشير إلى قضية الشكل والضمور، وهي من الموضوعات التي أثارها النقد العربي الحديث، وإن كانت إثارتها تمت بطريقة جزئية تمثلت في «اللفظ والمعنى» بينما الشيخ الموصفي يحاول أن يتوسع في تناولها، بمناقشة ثرية في قضية التشبيه والاستمارة والبدع والمعاني وسورها، وهو يحاول في كل ذلك أن يأتي بجديد، يتجلى هذا التجديد في تركيزه على قضية الشعرية في النص الشعري، ويرى أن هذه الشعرية ليست محصورة فيما ذهب إليه العروضيون وبعض النقاد القدماء في قولهم إن : «الشعر هو الكلام الموزون المقفى الدال على معنى». فالشعر عند الموصفي هو التصوير باللغة والخروج عن المألوف والابتعاد عن التقوييرية الجافة.

كتب سليمان البستاني (1856-1925) مقدمة لتوجمة الالبازة عقد فيها مقارنة بين الشعر الغربي والشعر العربي، وحاول أن يجد تفسيراً يربط موضوع النص الشعري بالبحر العروضي، وقال بأن لكل بحر من البحور معان

تصلح له، ولا تستقيم في غيره، فالطويل مثلا يصلح للفخر والحماسة وسعر الحوادث وتدوين الأخبار، والبسيط فيه رقة وجزالة، والكامل يصلح لكل أنواع الشعر مع ما فيه من شدة، والوافر أليق بالبحر والبيت... إلخ وإن كانت نتائج هذه الدراسة ليست حاسمة ولكنها رائدة وتقريبية⁽⁹²⁾.

إن جزءاً من النقد العربي الحديث اتسم - منذ مطلع هذا القرن - بخصائص تمزج بين الاتجاهات النقدية كالاتجاه الأسلوبية والاجتماعية والتاريخية، ومما لا ريب فيه أن عمل نقاد النصف الأول من هذا القرن، لا يكاد يخرج عن دائرة «تين» و«لونسون» و«سانت بوف» وغيرهم ويبرز هذا بشكل خاص في أعمال: «طه حسين» و«أحمد أمين» و«جماعة الديوان» و«سلامة موسى» وسواهم، وقد تميز النقد في هذه المرحلة بالنظريات الحماسية فضلاً عن أنه ظل تياراً لا تحكمه قضايا ثابتة - ومرد هذا يكمن في عدم وجود قاعدة فلسفية ثابتة ينطلق منها هؤلاء النقاد⁽⁹³⁾.

لقد كان طه حسين يرى: العمل الأدبي علة لمعقول سابق في الوجود، وصورة لأصل قبلي يوازيه، ومعنى ذلك أن العمل الأدبي لا يتشكل من فروع، بل ينشأ عن حاجة فردية واجتماعية، ويصور وضعاً من الأوضاع الفردية والاجتماعية هذه الحاجة التي هي علة وجود العمل الأدبي تحفظ عليه علاقته بأصله الذي نشأ عنه.

وإذا كان العمل الأدبي - كصورة لأصل - يمثل وجوداً لاحقاً لوجود قبلي، فإننا إذاء وجودين لعالمين، عالم الأصل وعالم الصورة... فعالم الأصل هو عالم الفرد والمجتمع، وطبيعي أن يغاير العمل الأدبي أصله الذي يصوره، وبهذه المغايرة يكون صورة ويحدث تأثيره فيمن يتلقاه⁽⁹⁴⁾.

إن النقد العربي الحديث ضمن ثوابته ومتغيراته متين بولادته إلى عدد من المفكرين الذين أعادوا النظر في المفهوم النقدي للغة، وقد كان هؤلاء الرواد فضل السبق في طرح بعض المفاهيم النقدية المغايرة لما هو سائد، منذ الخطوات النهضوية الأولى، لقد حاول هؤلاء تحويل اللغة النقدية من أسر الشكل الثابت والنمط الجاهز، والاتباعية المكروية، ولم يكن غريباً أن يكون التحديد النقدي قد أتجه صوب المجال اللغوي، لبلورة حضوره وتحدياته.

فأعاد النظر في الموروث الأدبي وقام بطرح أمثلة في بنية الثقافة العربية، وجابه هؤلاء النقاد الظروف الموضوعية بإمكاناتهم الذاتية المرتبطة بالسياق السياسي والثقافة

السائدة، وكانت محاولاتهم الأولى اختيارية وتعدت الموروث اللغوي إلى نسيج النص ذاته، في وحدته وفي إيقاعه وعلاقة الدال بالمداول فيه، فضلاً عن تشكيل الصورة الفنية فيه وتركيب وحدانه ثم علاقة النص بالواقع الراهن والواقع الممكن^(٥٥) وقد شهد النقد العربي الحديث إشكالا مصطلحيا في تعامله مع الظواهر الأدبية وأنواعها المختلفة.

إن الخطاب النقدي العربي الحديث يعتمد جملة من المصطلحات والمفاهيم تراها قاصرة عن أداء مهمة تحليل الخطاب الأدبي لأنها لا تستند إلى منظومة تحليلية توطئها لله ليس لها ضابط في سياق معرفي وعلمي.

وعليه فإننا نشير إلى نماذج من هذه المصطلحات والمفاهيم التي لا تنهض بتحليل الخطاب وإن كانت قد مورست في حقل النقد الحديث بشكل واسع، وشهدت إنتشاراً عند نقاد كثيرين.

وفي سياق اهتمامنا بتحليل الخطاب فإننا نقترح المنهج السيميائي الأسلوبي وسيلة علمية ومنظومة تحليلية ومعرفية متمكنة من آلياتها الإجرائية لتفكيك مكونات الخطاب وتحليل بناء السطحية والعميقة وتحديد وظائفه وأبعاده ورؤاه وإن تجلت ملامح ذلك في بحثنا هذا فإننا نعمق هذا التوجه في بصوت لاحق بإذن الله.

نماذج من مصطلحات النقد العربي الحديث

تتردد في كتب النقد والدراسات الأدبية والكتب المدرسية بخاصة مجموعة من المصطلحات دون تحديد مفاهيمها، ودون تحديد علمي صارم لدلالاتها وأبعادها، ودون إشارة إلى الحقول المعرفية التي أخذت منها، ودون تقديم مبررات هذا التداخل بين المفاهيم التي ينتسب كل منها إلى حقل معرفي قائم بذاته، ودون تحديد الوظائف التي تقوم بها هذه المصطلحات والمفاهيم في تحليل الخطاب الأدبي.

ونرجع هذه القوضى المصطلحية والأفهمية أولاً وأخيراً إلى انعدام استراتيجية معرفية تقوم على دعائم علمية مؤسسة.

كما نشير إلى أن هذه القوضى المنهجية نابعة من آراء انطباعية، لم تستقر على منهج واضح المعالم؛ ولذلك نجد أنفسنا تصطبغ في هذه الدراسات بظاهرة اجتزاء المفاهيم وابتسارها من سياقاتها دون إخضاعها إلى ترتيب منهجي يمكن أن يتدرج في التحليل ويستند نفسه إلى نسق فلسفي متكامل، إن الذي نجده في هذه الدراسات هو نشاط يتغاضى عن إدراك دور المصطلحات والمفاهيم، في فضاءاتها المعرفية والعلمية، فالمصطلحات ومفاهيمها هي رصيد العلم الوحيد الذي يعرف به، ويتميز من المعارف والعلوم الأخرى، وإغفال هذا الجانب هو تكريس للقوضى، وتضييع للجهد، وتشقيق للذهن، إن الطريقة المتبعة في تحليل النصوص في هذه الدراسات لا تستند إلى دعائم منهجية، ولا تجد مشروعيتها في منهج من المناهج النقدية المعروفة والمتبعة في تحليل النصوص الأدبية.

وأكثر المفاهيم انتشاراً في الدراسات النقدية العربية هي : الوحدة العضوية، الخيال، الشكل والمضمون، العاطفة، الأفكار، المعاني، العبارة.

1- الوحدة العضوية في النص الأدبي :

الوحدة العضوية في النص الأدبي هي: انصهار جميع عناصر العمل الفني في بوتقة واحدة، لتعطي نصاً متكاملًا، متماسك الأجزاء، متضافراً في نسقه، متتابعاً في سياقاته، مشكلاً بعناصره اللغوية تماسكاً بنيوياً ووظيفياً، فلا تعد الموسيقى والوزن والقافية في النص الشعري مثلاً مجرد قوالب خارجية تصب فيها التجربة الشعرية بل هي من صميم هذه التجربة، وعناصر ملتحمة مع الكل الذي يشكل النص، يلتحم فيها الفكر بالاحساس، والصورة بالموقف.

تحدث أرسطو عن الوحدة في المأساة مشيراً إلى وجوب اشتغال المأساة على فعل تام والتمام ملة بداية ووسط ونهاية⁽⁹⁶⁾، وبهذه الأجزاء تكون المأساة موضوعاً كاملاً أي مستقلاً بنفسه، وتستلزم هذه الأجزاء تناسقاً فيما بينها لتؤلف موضوعاً، ويتطلب أن يكون كل جزء يؤدي طبيعة إلى ما يليه حتى الخاتمة، التي تأتي منطقياً لما سبقها⁽⁹⁷⁾ والوحدة العضوية في المأساة - كما حددها أرسطو - تعتمد على الربط بين أجزاء النص وأفعاله لتؤلف فعلاً واحداً تاماً، وإن هذه الأجزاء تكون بحيث إذا نقل أو يتجزأ انفرط عقد الكل وتزعزع. لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل⁽⁹⁸⁾.

وهكذا نراه يلجّ على قضية الوحدة العضوية في النص المسرحي، ويؤكد صدم إدخال العناصر العارضة والأحداث التي لا علاقة لها بالنص⁽⁹⁹⁾ وفي الحق كان اكتشاف أرسطو فكرة الوحدة العضوية عظيم الأثر، فالمأساة كالكائن العضوي ذات أجزاء، لكل جزء منها مكانة، إذا اختل أو نقل انفصمت الوحدة، وضاع العمل الفني كله وتعرض عليه أداء وظيفته، وقد أثر أرسطو بهذا الكشف في إدراك الوحدة العضوية للنص الأدبي، مما كان دعامة لمن تكلموا عن هذه الوحدة في القصيدة أو في مختلف الأجناس الأدبية بعده⁽¹⁰⁰⁾.

ثم يشر النقاد العرب القدماء إلى قضية الوحدة في النص الشعري والقصيدة خاصة، وأغلب محاولاتهم كانت تدور حول جوانب جزئية منها، وتناولها النقاد بتفاوت، ولكنهم ألمحوا إلى تلاحم أجزاء القصيدة، وتكامل عناصرها، وأشاروا إلى علاقة القصيدة بالمتلقي، كما أشاروا إلى صفة النسق، واتساق

النظم، وانشغلوا بالتخلص، وحسن الانتقال، وجزالة الألفاظ، ودقة المعاني، وقالوا: «بعمود الشعر»⁽¹⁰¹⁾ وحددوا مقاييسه في القصيدة العربية المركبة والبسيطة، وأشاروا إلى من خرج على هذه المقاييس من الشعراء المحدثين، وكان لهم فضل السبق في الحديث عن انسجام الخطاب واتساقه.

أثار مفهوم الوحدة العضوية جدلاً كبيراً في النقد العربي الحديث وانقسم النقاد فيها إلى قسمين: منهم من قال بوجودها في القصيدة العربية ومنهم من أنكر وجودها، ولكل فريق حججه وبراهينه، ولعل سر اهتمام النقاد المعاصرين بموضوع الوحدة العضوية يعود إلى تأثير الدراسات النقدية الأجنبية التي ظهرت في أوروبا حول نظرية الخيال، وحول موضوع الوحدة العضوية.

تساءل النقاد العرب المعاصرون «عن إمكانية وجودها في شعرنا العربي القديم، وثار جدل في مطلع هذا القرن بين النقاد العرب، وكان من بين هؤلاء النقاد من حرص على مناقشة موضوع الوحدة في القصيدة العربية القديمة، بدافع الاعتزاز بالشعر القديم وبالتراث العربي، فقد عز على هؤلاء أن يبلغ نموذج القصيدة العربية هذا المستوى الرفيع من الصياغة الشعرية والصنعة الفنية ثم لا تتحقق فيها الوحدة العضوية بالمعنى الذي حدده النقاد المحدثون لها وعلى رأسهم «كولردج»⁽¹⁰²⁾ الذي تحدث عن موضوع الوحدة في العمل الفني، وأوضح قدرة الخيال على تحقيقها.

يقول «كولردج»: «الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور، أو أحاسيس (في النص)، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصر، هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية «الملك لير» لشيكسبير، ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق، ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها، وهذه القسوة التي هي أسمى للعلاقات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة، منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن، ففي صور نشاطاتها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجدتها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة، بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا يتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء. إذ نجده يصفها وصفاً بطيئاً، الشيء

تلقوا الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة»⁽¹⁰³⁾ يربط كولردج في هذا النص بين ملكة الخيال وبين تحقيق وحدة العمل الفني، والعلاقة بينهما علاقة سببية، لا تتحقق وحدة النص بدون خيال كما لا يكون الخيال بدون تحقيق الوحدة⁽¹⁰⁴⁾، وفي الوحدة يتم انصهار جميع العناصر الفنية المكونة للنص بعضها مع بعضها الآخر، وتشكل وحدة التجربة الشعرية عصب النظرية النقدية عند كولردج.

ومن الأوائل الذين اهتموا بالعضوية الوحدة العضوية «نجيب الحداد» الذي أشار إلى ترابط الشعر الأوروبي في المقابلة بينه وبين الشعر العربي، فالأوروبيون يصلون البيت بالذي يليه في اللفظ والمعنى جميعاً، فيجعلون الفاعل قافية للبيت ويضعون مقوله في أول البيت الثاني بحيث يضطر القارئ ألا يقف عند القافية، بل يصلها بما بعدها في الإلقاء⁽¹⁰⁵⁾ وما يلاحظ على نجيب الحداد أنه يركز في هذا النص على الجانب الشكلي في التركيب النحوي، وهو يشير إلى ما يسمى في النقد القديم «بالتضمين» وقد عابه النقاد العرب في الشعر، وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يستهان بهذه الملاحظة التي حاول بها صاحبها أن يتجاوز بها الشعر قيوده ويتخطى مقاييس النقد المعيارية.

وقد كان خليل مطران من الدعاة الجادين إلى إقامة الوحدة العضوية في النص الشعري الحديث، وطبق هذه الدعوة على عدد كبير من قصائده، وبخاصة قصائده القصصية ذات الموضوع الموحد، وقد حاول التخلص من كل المقاييس النقدية التي كان يرى بأنها تحد من الطاقة الإبداعية عند الشاعر، غير أن رأيه في تحرير الملائمة الإبداعية للشاعر لا يمنعنا من الإشارة إلى جانب القصود في نظرك إلى الوحدة العضوية، يقول مطران في مقدمة ديوانه: «هذا شعر ليس ناظمه يعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده؟ يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح، ولا ينتظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، وداير المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها»⁽¹⁰⁶⁾، وأشار عبد الرحمن شكري إلى تضييق الوحدة العضوية في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه وكان يرى أن «قيمة البيت تبدو في الصلة بين معناه وموضوع القصيدة. لأن البيت جزء

«مكمل»، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها. وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهيناً بفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة. ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى المائشة، بل بالنظرة المتأمله الفنية، فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة، فإتناً إن فعلنا ذلك وجدنا أن البيت قد لا يكون مما يسفرز القارئ لغزائته، وهو من أجل ذلك لازم لتمام معنى القصيدة⁽¹⁰⁷⁾، ويتضح من خلال هذا النص أن القصيدة وحدة فنية متكاملة وأنها تشكل نسقاً بنيوياً ووظيفياً واحداً، على الرغم من تعدد الدلالات الجزئية وتنوع المعاني في إطار هذا الكل المتناسق، الذي يشكل الخيط الجامع بين دلالاته ومعانيه وحدته واتساقه.

يقول العقاد: «إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً. يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أدخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة، أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها»⁽¹⁰⁸⁾. ويتضح من خلال هذا الرأي أن النص الشعري تحقق وحدته العضوية حين تؤدي كل نقرة بل كل جملة وكل كلمة وكل صوت وظيفته في النص الكلي، فالصلة الوثيقة بين جميع العناصر والوحدات اللغوية المشكلة لبنية النص هي التي تمنحه وحدته وتحقق جماليته، في إطار المعنى العام للنص الأدبي وقد عرض الملزني إلى القضية نفسها في «حصان الهشيم»⁽¹⁰⁹⁾ ويرى أن طبيعة الوحدة العضوية في النص الشعري لا تتوافر في اجتزاء بيت أو أبيات من قصيدة، لذلك يستوجب أن ينظر القارئ في القصيدة جملة لا بيت بيت كما في العادة، فإن ما في الأبيات من المعاني، إذا تدبرتها واحداً واحداً ليس إلا ذريعة للكشف عن الغرض الذي إليه قصد الشاعر، وشرحاً له وتبييناً⁽¹¹⁰⁾.

وكانت «جماعة الديوان» ترى رأياً تخالف فيه جمهور النقاد المحافظين؛ وهو دعوتها إلى توافر الوحدة العضوية في القصيدة، وكانت ترى أن الشعر

أسلوبان: أسلوب يكتفي بالبيت المفرد، وأسلوب لا تغني فيه إلا القصيدة الفنية الكاملة. وبالتالي يوجد شعر تمكن قراءته بيتاً بيتاً، أو بيتين بيتين وشعر تستعمل قراءته إلا في إطار القصيدة باعتبارها كلاً متكاملًا⁽¹¹¹⁾.

وقد حددت جماعة الديوان خصائص الوحدة العضوية وحصرت سيماتها في «طول نفس الشاعر، وفي صلاحية القصيدة للعنونة والتسمية، واستقصاء أبياتها على التقديم والتأخير، واشتمالها على خاطر المؤلف أو وحدة الشعور»⁽¹¹²⁾. وقد فطن بعض النقاد المحدثين إلى ضعف نظرية جماعة الديوان إلى الوحدة العضوية⁽¹¹³⁾ وحاولوا ضبط هذا المفهوم النقدي بما هو عليه في النقد الغربي، وفق ما جاء في تعريف كولردج المشار إليه سابقاً.

2- مفهوم الخيال في النقد الأدبي الحديث :

لقد حرص النقاد العرب في العصر الحديث على تحديد بعض مفاهيم المصطلحات النقدية استناداً إلى إمكاناتهم المعرفية. فعبد الرحمن شكري على سبيل المثال يحرص على أن يضع مكاناً للعقل ومكاناً للعاطفة في الشعر، وضرورة المزج بينهما في كل شعر أصيل جيد ومؤثر، نراه يحرص أيضاً على أن يميز بين الخيال والوهم، وهو تمييز يعترف العقاد بأن شكري كان رائده، بل يضعه في ذلك في مسترى كبار الأدباء والمفكرين العالميين، إذ يلاحظ أن الخيال والوهم ملتبسان في آراء النقاد ومختلفان حتى في بدائع الجلة الفحول من الشعراء من الشرقيين والغربيين على السواء.

والواقع أن الخيال عند كبار الأدباء والشعراء قد كان دائماً وسيلة لأدراك الحقائق التي قد يعجز عن إدراكها الحس المباشر أو منطق العقل، بينما الوهم هرب من الواقع ومن الحقائق، وتلفيق لصور محموعة تضل عن الحقائق بدلاً من أن تهدي إليها، وقد أوضح «شكري» هذا الفارق الجسيم بقوله: «إن التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق ويشترط في هذا النوع أن يغيب عن حق، والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثاني يغوي به الشعراء الصغار ولم يسلم منه الشعراء الكبار»⁽¹¹⁴⁾. ويتناول المازني في «حصان الهشيم» قضية الخيال ويعتق مذهب من يقول

من علماء النفس: إن الخيال السليم هو الخيال الذي يؤلف بين العناصر المختلفة ليخلق شيئاً جديداً وهذه نظرة لا تقرها جميع الأبحاث النفسية، والمازني حاول جاهداً أن يقصر الخيال على التأليف لكي يتخذ من هذه الفكرة أساساً للتمييز بين الخيال الجيد والخيال الرديء في الشعر العربي.

الخيال هو القدرة التي يستطيع بها العقل أن يشكل صورا للأشياء، أو الأشخاص أو يشاهد الوجود، وهو قوة تحفظ ما يتركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، والخيال الزخرفي هو القدرة على تنسيق مدركات الخيال وترتيبها ترتيباً بليغاً، والخيال المستوي عند كولودج، «Coleridge» هو ذلك الاستعداد لتشكيل الصور التي تجعل المعاني المثالية المجسدة بفعل الخيال المبدع⁽¹¹⁵⁾ والخيال المبدع عملية تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل، أو القدرة على تشكيلها⁽¹¹⁶⁾.

لم يشر النقد العربي القديم إلى مفهوم الخيال كما نجده عند النقاد المحدثين، لأن أغلبهم كان يعتقد بأن الشعر صناعة أو حرفة كسائر الحرف والصناعات، فهذا ابن طباطبا الطوسي يقول: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره ثوراً، وأعد له ما يليسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه اشبهته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني... ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجت فكرته، فيستعصي انتقاده، ويرمم ما هي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرمة لفظة سهلة نقية»⁽¹¹⁷⁾.

يقول زكي مبارك: «وإنه ليجمع بنا بعد هذا أن نوازن بين ما للحصري وشوقي من الخيال الرائع، وإننا لنستجيد قول الحصري:

ينضر من مقلده سيفاً	وكان ناعساً يحمده
فريق دم العشاق به	والويل بمن يتقلده
كلا لا ذنب لمن قتل	عنه ولم تقتل يده

وإن البيت الأول لمن وثبات الخيال، وفي البيت الثاني ضعف، والثالث مع ضعفه مستعمل مقبول.

ونستجيد كذلك قول شوقي :

ناقوس القلب يدق له وحنايا الأضلع معبده

وللقارئ أن يلومنا في استجادة هذا البيت، وأن يذكر أن هذا أيضا خيال فقهاء، لا خيال شعراء، ولنا أن نذكر القارئ أن المعابد والنواقيس من الألفاظ التي استعملها العرب، لكثرة ما تحدث عنها الشعراء، وهم يتغنون بمعالم اللهو، وملاعب الشباب. ولهم في الأدب شعر ممتع غثيث بتفصيله في غير هذا الحديث، وكذلك طرف شوقي حين تحدث عن المعبد والناقوس وكان خياله قريبا في الحسن من خيال الحصري إذ توهم اللحظ سيفا يكاد يحمده النعاس، وإنني لمفتون بهذا الخيال⁽¹⁸⁾.

إن حديث زكي مبارك عن الخيال في هذه الأبيات غير مقنع؛ لأنه لم يحدد ماهية الخيال، كما أنه يطلق أحكاما معيارية على الأبيات الشعرية ولم يحلها تحليلًا يستند فيه إلى منهج من المناهج المعروفة، كما أنه ينتقل من كلمة في البيت مثل المعابد أو النواقيس وسواء ليقر بوجودها في الشعر العربي القديم، ونقد الأدب يقتضي تحديد الكيفية التي شكّل بها الأديب خطاب الأديبي وما هي الدلالة الأسلوبية والجمالية لهذه اللفظة أو تلك في هذا السياق أو ذاك، وهل كان الشاعر فيها مقلدا أو جاء بشيء جديد وما هو هذا الجديد، ثم الإشارة إلى خصوصيات الشاعر الأسلوبية.

يقول «أحمد أمين»: «والخيال كذلك عنصر من عناصر الأدب، فكل أدب يثير العواطف، ولكن مما لا شك فيه أن للخيال دخلا كبيرا في إثارة تلك العواطف، فنحن إذا قرأنا خبرا عن ثورة بركان أو نشوب حريق أو تخريب زلزال، فبمجرد قراءتنا له لا نثيرنا إلى حد كبير لو اقتصرنا على أن بركانا ثار ودمر ألف منزل وأمام آلاف النفوس، ولكن قطعة من رواية خيالية تهيجنا أكثر من سماع هذا الخبر الحقيقي...» والذي يعين على هذا المنظر أو هذا العرض إنما هو قوة الخيال وهي قوة لا بد منها للأديب شاعرا كان أو روائيا أو كاتباً⁽¹⁹⁾ فما هو الخيال؟ يحاول أحمد أمين الإجابة على هذا السؤال استنادا إلى رأي رسكين الذي يرى : «أن ملكة الخيال غامضة لا يمكن تعريفها، إنما يمكن معرفتها بآثارها، فالخيال في الإبداع الأدبي هو تشكيل صور من عناصر طبيعية لها

وجود سابق، في نمط صور جديدة غير مألوفة كأن يرسم الرسام صورة كائن له رأس طائر وجسم كلب، ويرى الباحث أن بعض الخيال يكون كحلم النائم، وهو بهذه الصيغة يدخل في مجال اللامعقول، ويشير أحمد أمين إلى أنواع الخيال وهي الخيال البسيط، والخيال المبدع الخالق، والخيال المؤلف والخيال الموحى أو الموعز⁽¹²⁰⁾ والواقع أن جميع أنواع الخيال التي يشير إليها الباحث لا تقوم بديلاً إجرائياً في تحليل الخطاب الأدبي، فالخيال في الأدب قد يعانق مفهوم الانزياح في الأسلوبية وهو ضرب من الصنعة اللغوية، وفق نظام أسلوبية يقدمه الخطاب الأدبي معرباً عن كينونته، وهو ضرب من التشكيل اللغوي على غير مثال.

يقول عبد العزيز عتيق: «إن الخيال في حقيقة أمره ملكة غامضة لا يمكن تحديد مفهومها تحديداً جامعاً مانعاً، وكل ما يمكن هو معرفة ملكة الخيال بآثارها»⁽¹²¹⁾ لم يحدد الباحث ماهية الخيال وعناصره. كما أنه عندما جاء إلى تحليل بعض الأبيات باعتبارها أثراً من آثار الخيال لم يحللها تحليلًا موضوعياً بل قدم أحكاماً معيارية وآراء انطباعية⁽¹²²⁾.

يرى الباحث أحمد كمال زكي أن مسألة الخيال تشكل عنصراً أساسياً في تكوين الصورة الأدبية، ولذلك نجده يقحم هذا المصطلح في مجال تحليل النص الأدبي، وتشير إلى نموذج مختصر من تحليله لنص شعري للشاعر منصور الحازمي بعنوان «حكاية تافهة» وهي قصيدة من أوائل شعره يقول:

قالت لبث درنكم خميلة
روردة نعست في سمالككم
يفرح من أنفاسي العبير
ريشهي الفراش قبلتي
وتنحني من حسني الزهور.

فهو - بدياً - يجرّد من نفسه تلك الغائبة، فتستقل القصيدة عنه، ويتولى السرد في مواقف مكتسة بالصورة تقديم «الحكاية التافهة» التي تقول أن الغائبة سلطت لأول مرة لوثوقها بضمير الرجل، ومهما يكن نوع التصوير الذي يرى الشاعر أنه أدى شيئاً أو حدث حركة أو أحدث إثارة، فسوف تظل وحداته

- وهي مجازية قائمة على التشبيه البلاغي وتقريراته - قائمة على أن تكون عناصر الدلالة في التركيب العام للقصيدة، والافتناد إلى قراءة المقطع السابق ثم ذلك المقطع الذي يليه وفيه يقول مسجلا لحظة ضعف أنثوي:

ومشت أن أمده

كما فعلت قبله بكل عائب منير

فراعني جماله وشكله المشير

ودمعنا حامنا بنظره لمحلة وسالنا

على فمي الصغير

حسيتها تفجرت من اشتعال قلبه.

ويجب أن نحذر هنا تسلسل الأحداث. بمعنى أنه لابد من أخذها جماليا ولا نكتفي بمتعة الوصف الذي ينمي الشكل حقيقة، فهو لا يحدث الانفجار إلا حين لامست دمعناه قم الغادية، وهذا الانفجار نفسه يساوقه انفجار الرغبة التي راحت هي ضحيتها، «قصة نافهة» على أية حال إلا أن متصور الحازمي تمكن - برغم تشكيلاته الخيالية البسيطة - أن يستخلص منها نتيجة اجتماعية واحدة على الأقل⁽¹²³⁾ والواقع أن أحمد كمال زكي لم يحلل هذا النص الشعري، وإنما قدم تعليقات وسجل كلاما لا علاقة له ببنية الخطاب المدروس، ولم يشير الباحث إلى طبيعة الخيال في هذا الخطاب، وقد أتى بالشاهد ليحدد طبيعة خياله، وقد أورد في جملة اعترافية ما نصه:

- «برغم التشكيلات الخيالية البسيطة» - ولامجال لهذا الكلام في هذا السياق، وإنما هو إقحام غير معلن لمقولات لا معنى لها. إنه لم يذهب مباشرة إلى النص ليحلله، ويحدد طبيعة تشكيله اللغوي وكيفية تكوينه الأسلوبي والجمالي.

ولعل عدم جدوى مفهوم الخيال في مجال النقد التطبيقي، يكمن وراء عجز كثير من النقاد الذين وظفوا هذا المفهوم في تحليل النصوص الأدبية، وظل مفهومها عاتما عند كثير من النقاد يتوافر في الدراسات النقدية دون تحديد صلاوم لها هيته، ووظيفته وحدوده. ولذلك نرى أنه لاضير من الاشتغاء عنه في الدراسات النقدية التطبيقية.

3 - الشكل والمضمون

أثار النقد العربي الحديث قضية الشكل والمضمون وسواءهما من المصطلحات، والشكل في الأدب «ليس هو الإطار الخارجي للعمل الأدبي كما كما يزعم كثير من النقاد. ليس هو مجرد الوزن أو البحر أو القافية في الشعر أو الحركات الثلاث في «الكوتشروتو»، أو الحركات الأربع في السحوقية أو الأشكال والأساليب الخارجية المختلفة في بناء الرواية، وإنما هو عملية داخلية بين عناصر العمل الأدبي. بين موضوع، وعناصر هذا الموضوع، لتشكيلها تشكيلا يحقق للعمل الأدبي مضمونه أو قيمته المضافة»⁽¹²⁴⁾، فالشكل في نظر جماعة النديوان مثلا: يخصص في اللفظ والمعنى والقواعد اللغوية السليمة وفي الأسلوب الرأص، فقد ألح هؤلاء النقاد على سلامة اللغة من الأخطاء وأن يكون الأدب واقعا في استعماله اللغوي، وأن يبتعد عن استعمال الأساليب القديمة التي وجدت في زمان مضى وفي ظروف فنية واجتماعية مضت، وعلى الأدب أن يطور أسلوبه بما يتناسب وطبيعة عصره⁽¹²⁵⁾، والواقع أن تحديد جماعة النديوان مفهوم الشكل يظل منقوصا، يرى سيد البحراوي أن ما ينقص دراستنا العربية المعاصرة هو دراسة محتوى الشكل أو المضمون، إذ أننا نفرق في دراسة التقنيات الفنية متصورين أنها الشكل بينما هي مواد خام، أو في دراسة المضمون الفكري متصورين أنها الدلالة - هذه التي يدخل في نطاقها محتوى الشكل - هي محصلة جدلية للصراعات المتعددة في داخل النص وبين النص وإطاره الاجتماعي⁽¹²⁶⁾، وانطلاقا من هذا الفرض للمنجز النقدي في تحديد مفهوم الشكل يحاول سيد البحراوي تقديم مفهوم يكاد يكون موضوعيا لطبيعة الشكل في الخطاب الأدبي.

إن الشكل ليس إلا تنظيما ل وحدات المضمون، ولا شك أن هذا التنظيم يحمل - بذاته وفي علاقته بالمضمون - دلالة أخرى تضاف إلى المضمون ذاته، ويدخل في هذا الإطار: طريقة تتابع الحدث في الرواية وتتابع الصور في القصيدة، وحركة الصراع في المسرحية، وإحكام التوتر وانفكاك في القصة القصيرة، هذه العناصر في تجريدها شكلية وإن كان انفصالها عن المعنى الذي تحمله مستحيلا⁽¹²⁷⁾.

إن الشكل في الأدب هو طريقة الأديب في التعبير عن فكرته، والصيغة التي يصوغ فيها هذه الفكرة، وكنهيا ما يعيز بين الشكل والمضمون، كما لو كان بينهما انفصال في الحقيقة، غير أنه يجب أن نشير إلى قول الكاتب الفرنسي جوستاف فلوبيير «Gustave Flaubert» في هذا السياق فهو يقول: «لاشكلا بدون فكرة، ولا فكرة مجردة عن الشكل». والمقصود بالشكل هنا: هو تلك البنية اللغوية التي هي عماد الأثر الأدبي مضافا إليها كل المحسنات البديعية المزخرفة بها، فمن المؤكد أن شكل الأثر الأدبي متصل اتصالا وثيقا بما سمي بالمضمون الذي هو وحدة الفكر والخيال. فالشكل بهذا المعنى هو القالب الذي يضع فيه الأديب أثره الأدبي كالقصيدة أو المقامة أو الملهة أو ما إلى ذلك⁽¹²⁴⁾.

الشكل العضوي: ظهر هذا المفهوم في النقد الأدبي بألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر، وابتجلتا بصفة خاصة لدى الشاعر الناقد كولودج «Samuel Taylor Coleridge» الذي حاول أن يفسر العملية الإبداعية في الشعر على أساس نفسي وجمالي بعيد عن التفسير الآلي البحت. وقد اعتمد «كولودج» على هذه الفكرة ليورد على النقاد الكلاسيكيين والمحدثين الذين كانوا يقولون بأن مسرحيات شكسبير معيبة لافتقارها إلى شكل يتفق وقواعد الإبداع الفني الاوسطواليوسي وقد أكد كولودج أن العمل الأدبي عامة، والقصيدة خاصة بيده ك«بذرة» هي الخيال الإبداعي للشعر، ثم تنمو هذه البذرة عن غير وعي منه بتشعبها بعناصر مختلفة خارجة عن نفسها، وينتج عن ذلك أن العمل الأدبي يكون أشبه بنبات نما من بذرة منه بشكل تكون من صب قواعد نقدية في قالب معين، أما النقاد المعاصرون وخاصة في أمريكا، فقد استندوا إلى هذا المفهوم في تقريرهم أن المهمة الأولى للنقد يجب أن توجه إلى وحدة الأثر الأدبي، فأجازوه ومكوناته لا يمكن بحثها منفردة، لأنها مرتبطة بعضها ببعض فيما يسمى بالشكل العضوي⁽¹²⁵⁾ والشكل في المنطق الصوري هو الصورة التي يمكن أن يأخذها القياس تبعا لموضع الحد الأوسط في المقدمتين، وأشكال القياس ثلاثة أو أربعة، ولكل شكل ضروب منتجة وأخرى غير منتجة⁽¹³⁰⁾.

أما الشكل المدال: فهو المثال أو النموذج الشكلي الذي يمثل في ذهن الفنان أو الأديب ويحتنيه في التأليف ومن جهة أخرى يمكن اعتباره الشكل الاجمالي

الذي يستنبطه القارئ أو المستمع أو المشاهد للأثر الذي يقدم إليه، وكثيراً ما يخلط بين البنية والشكل النمطي للأثر الأدبي أو الفني، فكل أثر أدبي بنية خاصة به، أما الشكل النمطي فهو مخطط عام يتفق في التزامه أو محاكاته عدد كبير من الآثار الفنية أو الأدبية⁽¹³¹⁾.

المضمون : هو مجموع المعاني والخواطر التي يرمز لها بالألفاظ والصيغ الأدبية⁽¹³²⁾ أشار الباحث مجدي وهبة إلى تحديد مفهوم المضمون في الأعمال الأدبية تحت ظاهرة المعنى أو المدلول. وهو يقول: قد اختلفت الفلاسفة في تحديد معنى «المعنى» وامتد الاختلاف إلى ميدان النقد الأدبي ودراسة اللغويات، فإذا تناولنا وظائف الشعر، فيما عدا وظيفته الجمالية، استطعنا أن نتساءل عن وظيفته الاجتماعية أو السياسية أو الأخلاقية أو الدينية مثلاً، ولكن هناك مرحلة سابقة لكل ذلك هي مرحلة تحديد نوع المدلول أو المعنى الذي نستعده من القطعة الشعرية قبل أن تصب ذلك المعنى في قالب من الوظائف المذكورة، وهناك أبسط تعريف للمدلول أو المعنى ينطبق على الشعر وغير الشعر، وهو إيماء الرمز اللفظية وعلاقاتها النحوية إلى أشياء موجودة في العالم الخارجي أو إلى أفكار ووجدانات مشتركة بين الناس جميعاً، فإذا أخذنا هذا التعريف أساساً لنا وجدناه يتضمن مبدأ الانظام ومبدأ القاعدة، فالأول يعني أنه يتطلب وجود علاقة سببية عامة بين التعبير في ظروف معينة، وبين استجابة أُنس ينتمون إلى فريق لغوي معين، أما المبدأ الثاني فيتطلب أن يخضع استعمال الكلمة إلى العبارة لقواعد الصحة أو الخطأ حسب ما يتواضع عليه الفريق اللغوي، وقد توسع علماء اللغة في هذا المفهوم ففسحوا المعنى على أساس أنواع الاستجابات التي يثيرها إلى :

1- معنى انفعالي.

2- معنى إدراكي أو وصفي⁽¹³³⁾.

ويمكن تعريف المعنى الانفعالي بأنه ذلك المعنى المؤدي إلى مجموعة من الانفعالات لدى المستمع أو القارئ عند استجابته للمعنى، أو استعمال نوع من العثيرات في الكلام بالنسبة للمتكلم، أما المعنى الإدراكي فالإثارة والاستجابة فيه لاتخرجان عن حيز الإدراك الذهني كالتفكير والاعتقاد والافتراض والشك.

وقد جرت العادة على تقسيم المعنى الأدبي الإدراكي إلى علاقتين: 1- العلاقة بين الاسم والمسمى، وتسمى هنا بملول الكلمة «Dénotation». 2- العلاقة بين الكلمة وبعض خصائص الأشياء أو صفاتها، فتعتبر هذه الصفات بمثابة مجموع الأوصاف والعناصر التي تساعد الذهن على تصديد مفهوم معين «Intension» وقد اتفق المناطقة على تسمية هذه العلاقة بمفهوم الكلمة «Connotation» ويمثل أحيانا لذلك بأن كلمة «الإنسان» تعني في علاقتها الإدراكية الأولى زيدا من الناس، بينما تعني في علاقتها الإدراكية الثانية حيوانا ناطقا ذا قدمين.

وللمعنى مبحث آخر في كتب الأدب في العصور الوسطى الأوروبية، ويتضمن أربعة أنواع فيما يتعلق بأي أثر أدبي قيم:

1- المعنى التاريخي، أي المعنى الحرفي للسرد نفسه.

2- المعنى المجازي، وهو ما يمكن أن يستمد من السرد من حقائق عامة تهم الإنسانية بأسرها.

3- المعنى المجازي البعيد، وهو الذي يرمز إلى درس أخلاقي خاص.

4- ما يسمى بالمعنى التأويلي، ويقصد به ذلك الذي يشير أو يرمز إلى رؤيا متسوقة روحية لحقيقة أزلية أبدية لا تتركها النفس بالطريقة العادية⁽¹³⁾.

والمضمون ليس مجرد المعنى المباشر لتفاصيل العمل الأدبي أي لموضوعه، وإنما هو الأثر العام لموضوعه المشكل، أي هو الناتج عن تشكيل عناصره تشكيلا يفضي إلى أثر عام، هذا الأثر العام هو دلالة العمل الأدبي، المؤثر تأثيرا فكريا وانفعاليا ووجدانيا. وقد كان العقاد أكثر توفيقا في حديثه عن مضمون الشعر، وهو يرى أن التجديد لا يتحقق بالحديث عن منجزات العصر فقط كالقطار أو الطائرة بدلا من الناقة مثلا، وإنما يتحقق التجديد بالمضمون الجديد، وليس بالموضوع الجديد فقط، أي يتحقق بالخواطر والأحاسيس والتأملات الأصلية المبتكرة النابعة من ذات النفس العصرية، بتفانيها وفلسفتها وطرائق انفعالها بالحياة، بقول العقاد: «ليس المعقول في معرفة عصرية الشاعر على وصفه الاختراعات العصرية، ولكن على كيفية

الوصف وجهة النظر⁽¹³⁵⁾. ويتضح من خلال حديث العقاد أنه يشير إلى علاقة المضمون بطريقة تناول أو التعبير، بل يتجاوز ذلك إلى الحديث عن التراث والمعاصرة ولكن بطريقة مبتسرة تعتمد التلميح إلى جوانب التقليد والتجديد أكثر من التصريح.

إن إشكالية المصطلح تتجلى في الخطأ المنهجي الذي ساد النقد العربي الحديث عندما طرح موضوع الشكل والمضمون في العمل الفني، على أساس أنه بحث تشييري عقائدي وليس على أساس أنه بحث نقدي يستخلص تعميماته من الأعمال الأدبية التي تشترك في خصائص مشتركة⁽¹³⁶⁾.

ويرتبط بذلك القول عدم جواز الفصل بين الشكل والمضمون، ولهذا فالإلحاح على عدم جواز الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الفني، إنما يتصل اتصالاً وثيقاً بماهية هذا الفصل في النقد الأدبي، هل هو فصل حرفي أم أنه فصل منطقي؟ في تجربة النقد العربي الحديث والقديم كان هذا الفصل حرفياً في معظم الأحيان، أي أنه كان يفترض باستمرار إمكان وجود الشكل والمضمون في حالة انفصال⁽¹³⁷⁾ ويرى خلدون الشمعة أن مسألة الفصل، يمكن أن تحل على صعيد الفصل المنطقي بين الشكل والمضمون.

وهذا الفصل يتم على صعيد الفكر فقط، أي أنه مسألة اصطلاحية بحثية⁽¹³⁸⁾. ناقش خلدون الشمعة مسألة الشكل والمضمون من خلال بحثين قداماً في المؤتمر الحادي عشر لأدباء العرب الذي انعقد في طرابلس بليبيا. الأول للباحث حسين مروة وهو بعنوان: «ماذا تعني مشكلة المضمون في الأدب العربي المعاصر»، والثاني للباحث إريس الناقوري وهو بعنوان: «مشكلة المضمون في الرواية المغربية». ويرى خلدون الشمعة أنه على الرغم من بعض نقاط الاختلاف بين الباحثين، فإنهما يشتركان في تكرار الأخطاء المنهجية ندسها التي سادت في فترة الخمسينيات عند ما طرح موضوع «الشكل والمضمون» في العمل الفني على أساس أنه موضوع تشييري عقائدي وليس على أساس أنه بحث نقدي يستخلص تعميماته من الأعمال الأدبية التي تشترك في خصائص مشتركة⁽¹³⁹⁾. إن الباحثين يشيران إلى عدم الفصل بين الشكل

والمضمون، ولكنهما لا يحددان طبيعة هذا الفصل وماهية، كما أنهما يتهيان عن الفصل ويمارسانه دون تردد.

الأسلوبية لا تفصل بين الشكل والمضمون، فكلاهما يؤسسان علاقة مفصلية، كما لا يمكن الفصل بين الدال والمدلول، إلا لضرورة منهجية يقتضيها التحليل كذلك لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون، أما ما يجعل من اللغة نظام رموز، إنما هو الطريقة التي بها يتقاطع المضمون والتعبير ويعملان في علاقة التحام مفصلي محددين ظهوراً مزدوجاً لشكل المضمون ومضمون الشكل، فالكتاب الحقيقي هو الذي يعرف كيف يعبر، ويقدر على التعبير من خلال تمكنه من أسرار اللغة. والهدف هو التركيز على مبدأ الإبلاغية أي تناغم - أو تنافر الأصوات اللغوية، وإيقاع العبارة ونبرة الشكل، والقيم الانفعالية، وتلك تبعت على التذكر والتداعي⁽¹⁴⁰⁾، وفي هذا السياق يمكن القول: إنه على النقد العربي الحديث أن يحدد مصطلحاته وأبواته الأفهومية وإجراءاته: ليتمكن من تحليل الخطاب الأدبي تحليلاً موضوعياً ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن في الأسلوبية وبخاصة الأسلوبية البنائية ما يسعف المحلل للخطاب على إنجازه ما لا يدرج مجالاً للنرس المعياري أو الارتجال غير المؤسس على منظور منهجي.

5- مفهوم العاطفة في النقد الأدبي الحديث

لا نجد في النقد العربي القديم إشارة واضحة إلى مفهوم العاطفة، ولكننا نجدهم يستعملون ما يدل على أحوال النفس الإنسانية، وما يناسب هذه الأحوال من موضوعات شعرية، فهذا ابن رشيق يقول: «دواعي الشعر أربع: الرغبة، والرغبة، والطرب، والغضب، فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعذ والعقاب المرجع»⁽¹⁴¹⁾، وجميع هذا الكلام ليس فيه ما يدل على العاطفة في تعريفها العلمي الدقيق، وإن ظهر مفهوم العاطفة كمقياس نقدي كان في العصر الحديث مع النقاد الرواد، وكان ذلك بتأثير من التيار الرومنسي الذي ساد العالم في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن، فقد اهتم أحمد الشايب بهذا المفهوم النقدي ووضح له خمسة مقاييس أو معايير وهي:

- 1- صدق العاطفة وصحتها، وذلك أن تنبعث العاطفة عن سبب صحيح غير زائف.
- 2- قوة العاطفة وروعتها، بحيث يثير النص شعور القارئ، أو يبعث فيه شعورا حيا، أو يعطيه عينا جديدة يرى بها، وقلبا جديدا يحس به، ويستشهد بقول امرسون:

«ليس للكتاب غاية سوى أن يرحي».

- 3- ثبات العاطفة واستمرارها في نفس المنشع مادام يشعر أو يكتب، لتبقى القوة شائعة في فصول الأثر الأدبي كله، وبهذا يشعر القارئ ببقاء المستوى العاطفي مهما اختلف درجته، وربما يرجع قصور الأديب في بقاء العاطفة مستمرة إلى عدم قدرته على إبقاء العاطفة حية في نفسه طول مدة الإنشاء، أو إلى انخداعه بالتفخيم اللفظي ليداري به ضعف شعوره.

- 4- تنوع العاطفة أو شمولها، وهي موهبة قل أن تتوافر لشاعر أو أديب، وإن كان ذلك لا يحول دون عظمته، وشهرته في باب واحد، ولهذا قالوا عن شعراء الجاهلية:

«أشعرهم زهير إذ رغب، والأعشى إذا طرب، والنابعة إذا رهب، وامرؤ القيس إذا ركب» (142).

- 5- درجة العاطفة من حيث سموها، فالأدب الذي يبعث حماسة النهوض بالواجبات الفردية والاجتماعية هو أسمى من ذلك الذي يترك شعورا سلبيًا، والأدب الأمثالي هو ما يتصل بالعواطف النبيلة كالعدالة والمحبة والوحدة الإنسانية (143).

والملاحظ أن جميع هذه المعايير التي صنف أحمد الشايب ومفهوم العاطفة من ضمنها لا تصمد أمام النقد الموضوعي، لأنها نفتقد إلى أدنى شروط العلمية وأهمها على الإطلاق أن النص الأدبي يخضع في قراءته إلى تأويلات متعددة بتعدد القراءات، وليس هذا فقط بل المتفق عليه في النقد الحديث - على الأقل - أن النص الأدبي لا يحقق أدبيته إلا بخروجه عن المؤلف والخروج عن المؤلف يقصد به مفارقة النص الأدبي لمرجعيت أي الابتعاد به من كل ما يجعله خطابا عاديا، عاري الدلالة، خال من الخصوصية الجمالية والتأثيرية،

والنقد نفسه يمكن توجيهه إلى أحمد أمين الذي، اعتمد المعايير نفسها التي صنقها أحمد الشايب وحاول تكريسها في كتابه «النقد الأدبي».

إن حديث النقاد العرب الحديثين عن العاطفة باعتبارها عنصراً مهماً من عناصر تحليل النص الأدبي، كان يتردد في دراساتهم النقدية مع القرائن الآتية: عاطفة رزينة، عاطفة جياشة، عاطفة قوية عاطفة هادئة، عاطفة فائرة، وسوى ذلك، والواقع أننا لا ندري بأي مقياس يقاس صدق العاطفة وكذبها، وقوتها أو ضعفها، وإذا كان أحسن الشعور أكثيه، وأغلب الشعر - وسواء من الأجناس الأدبية - يقوم على التخيل والصنعة في التعبير عن الأفكار والرؤى، وإذا كانت أدبية الأدب هي خروجه عن مالوف القول، وبنائه على غير منوال، وإذا كانت لغة الأدب انتهك للغة المألوفة، وعدولها عن المعيار، فلسنا ندري على أي مقياس اعتمد النقاد المحدثون لتحديد درجة صدق العاطفة أو فتورها، والغريب في الأمر أن هذا المفهوم غير واضح في أدعائهم بدليل أنهم لم يستمروا أي معجم علمي يحدد هذا المفهوم وسواء.

يقول أحمد أمين: «أجمع النقاد تقريباً على أن الأدب يتكون من عناصر أربعة: العاطفة، والمعنى، والأسلوب، والخيال. ونعني بذلك أن كل نوع من الأدب لابد أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولا يخلو من عنصر منها، غاية الأمر أن بعض الأنواع الأدبية قد تحتاج إلى كمية أكبر من بعض هذه العناصر، مما يحتاجه من نوع آخر، فالشعر مثلاً يحتاج إلى مقدار من الخيال أكثر مما تحتاج إليه الحكمة والحكم تحتاج إلى مقدار من المعاني أكثر مما تحتاجه من الخيال وهكذا»⁽¹⁴⁴⁾.

وما يلاحظ على أحمد أمين أنه لم يحدد من هؤلاء النقاد الذين أجمعوا على أن الأدب يتكون من العناصر التي ذكرها، وإن كنا لانجد في النقد العربي القديم⁽¹⁴⁵⁾ من أشار إلى عنصر العاطفة في الأدب كما أشار إليه أحمد أمين وهدده، ويبدو أنه تقل هذه العناصر عن النقاد الرومانسيين الغربيين دون تحيين أو مناقشة، فهو يرى أن مقاييس العاطفة في الأدب هي:

1- «يقدر عنصر العاطفة بصحتها واعتدالها، ونعني بصحتها واعتدالها أن الأسباب التي أثارتها صحيحة جيدة».

ويقدم رأيه - لتأكيد هذا المقياس - بقول «راسكن» «إن الإعجاب قد يثار يعرض ألعاب خاوية أو بتنظيم الحوانيت في شلوع من الشلوع ولكن هذه العاطفة ليست عاطفة شعرية، لأن الأساس الذي بنيت عليه باطل مزيف وليس فيما ذكر شيء يستحق الإعجاب، ولكن الإعجاب في انعقاد الزهرة ثم تفتحها عاطفة شعرية، كان ظهور هذه القوة الروحية التي تعمل في تكوين الزهرة وما في ذلك من جمال حي لاينتهي الإعجاب بها»⁽¹⁴⁶⁾.

2- تقدر العاطفة بقوتها وحيويتها، ومع محاولة أحمد أمين تحديد مقياس العاطفة وجدناه يقول: «إنه من المستحيل وجود مقياس واحد مضبوط لمعرفة أي العواطف أقوى، ومع هذا فإننا نستطيع على وجه العموم أن نقول إن مقياس القطعة الأدبية وما فيها من قوة عاطفة، وتعتمد قوة العاطفة على:

- 1- طبيعة الكاتب أو الشاعر وقوة شعوره فيما يكتب ليؤثر في القارى...
- 2- وتعتمد قوة العاطفة في الأدب على إثارة عواطف الناس، ويعود ذلك إلى قوة الاسلوب ووضوح المعاني.
- 3- وتقاس العاطفة باستمرارها وثباتها ولذلك معنيان: (أ) بقاء أثرها في نفوس السامعين زمانا طويلا... (ب) - أو تكون القطعة الأدبية تثير شعورا متجانسا متسلسلا، وبعبارة أخرى أن تكون هناك وحدة في الشعور فلا ينتقل الأديب من شعور إلى آخر من غير صلة.
- 4- أن تكون العواطف خصبة فنية متنوعة...

5- سمو العاطفة ورفعتها أو ضعفها، ويتساءل أحمد أمين عن مقياس التمييز بين أنواع العواطف التي تسعى سامية أو وضعية؟ وأجاب بعدم اتفاق النقاد على الإجابة عن هذا السؤال، وإن اتفقوا على القول باختلاف درجاتها. فهناك عواطف جليلة وأخرى هزلة وكلاهما وضع للأدب وإن كانا يختلفان قيمة. فالأدب حسب أحمد أمين يشرح الحياة الإنسانية لذاتها بل لغاية وهذه الغاية هي ترقية المشاعر لا إضعافها..⁽¹⁴⁷⁾ وقد وردت المقاييس نفسها في كتاب أحمد الشايب⁽¹⁴⁸⁾، ولم يهتم الباحثان بتحديد هذه المفاهيم تحديدا صارما ويستنتج من حديثهما عن العاطفة أنهما يتحدثان عن مضامين

النصوص، وأثر هذه المضامين في المتلقين، وتبعهم في هذه المقاييس أحمد كمال زكي⁽¹⁹⁹⁾ وعبد العزيز عتيق⁽¹⁹⁰⁾.

إن مفهوم العاطفة لا يزال مغرراً في المقررات والبرامج المدرسية لدينا، وتقره مذاهب المنظومات النظرية في الوطن العربي، ويجد له حضوراً قوياً في بعض جامعاتنا، أقصد بعض كليات الآداب لأسباب كثيرة لا يتسع المجال لذكرها، وإن كان على رأسها عدم تحديد مفهوم الخطاب الأدبي تحديداً علمياً صلوفاً في العربية إلى حد الآن، ثم عدم مساءلة المنجز من المفاهيم النقدية مساءلة موضوعية في دلالتها وجدواها في التحليل، والركون إلى هذا المنجز وعدم إعمال الرأي فيه حتى أصبح يشكل ركائفاً لاتفتح يرحى منه، ولعله لحسن حظ النقد العربي أم لسوء حظه أن تجد بعض المفاهيم النقدية ومنها مفهوم العاطفة رفضاً عنيفاً من النقاد الواقعيين ومنهم محمد مندور في العربية، وربما يعود عدم انتشار آرائهم الرافضة لاستخدام مفهوم العاطفة في النقد الأدبي إلى توجههم الإيديولوجي، وإلى جانب الواقعيين فقد عدّ النقاد الموضوعيون استخدام النقد لهذا المفهوم ضعفاً وقصوراً، فقد اعترض «هيوم» على استخدام الرومسيين لهذا المفهوم فهو يقول: «إنني أعترض على قولهم، ذلك الذي يفترض أن الشعر لا يكون شعراً ما لم يكن أنثياً، يرفض ت. س. لم اليوت، أن يكون الشعر هرباً من العاطفة والشخصية والذات كلها، من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من الموضوعية. وكان صلاح عبد الصبور يرى أنه على الشاعر أن لا يعمل على العاطفة كمحرك لانجاح القصيدة فالقصيدة قد تحقق لقوة عواطف الشاعر واحتدامها، وقد تحقق لعجز الشاعر عن أن ينسلخ عن ذاته، مع أن هذا الانسلاخ طبيعي جداً في العملية الإبداعية.

يقول عبد السلام المسدي أن: «العمل الأسلوبية يدور على تتبع الشحن العاطفي في الكلام أولاً، فإذا عاينا الرسائل التعبيرية الحاملة للشحنات الوجدانية انتقلنا إلى دراسة خصائص الأداء، فتكون الدراسة نفسية باعتبار أنها تقوم على ملاحظة ما يحدث في عقل المتكلم عند تعبيره عما يفكر فيه، غير أنها تبقى دراسة لسانية باعتبارها متجهة صوب الجانب اللغوي المعبر عن الفكرة لا صوب الجانب الذهني وفي استخدام هذه الخصائص التعبيرية

تتوسل بطريقتين هما: مقارنة وسائلها التعبيرية بوسائل أخرى وهذه الطريقة عمل مقارن خارجي، ثم مقارنة الأنماط التعبيرية فيما بينها في نطاق اللغة المستعملة ذاتها مع مراعاة الوسط الذي تنتمي إليه، ومراعاة الظروف التي تلائم استعمالها، ومراعاة الوسط الذي تنتمي إليه، ومراعاة الظروف التي تلائم استعمالها ومراعاة تأثيرها في حساسية المرسل والمتقبل، وكل تلك من العمل الأسلوبية الخارجي⁽¹⁵¹⁾.

ثم يواصل في المقام نفسه موضحاً قصده فيقول: «فإذا وقفنا على خصائص التعبير بفضل المقارنات توصلنا إلى تعيين الكثافة العاطفية اعتماداً على مفعولها الذي هو من ضربين،

أ- المفعول الطبيعي وينتج عن نوعية البنى اللغوية بحد ذاتها، فمن الطبيعي أن يختلف الأثر الذي تحدثه صيغ التصغير من تحقير أو استخفاف أو تقليل عن الأثر الذي تحدثه صيغ المبالغة كالتحويل والتعظيم والتكثير، كما أن التركيب الصوتي في بعض الكلمات المتأني من صفات الحروف المتضامة ومخارجها كثيراً ما يدل بصفة طبيعية على مدلول تلك الدوال، من ذلك الكلمات التي تحكي أصواتها دلالاتها، ثم يسهم طول الكلمات وقصرها في الإيحاء إلى معناها إيحاءً طبيعياً، وكذلك الأمر إذا انتبهنا إلى توزيع الكلمات داخل الجملة، إذ مجرد ترتيب عناصرها قد يضيف على الكلام حدثاً أسلوبياً عاطفياً.

ب - المفعول المصاحب وهو ما تحمله الكلمات ضعيفاً من إشارة إلى الباطن، أو إلى الباث والمتلقى معاً، فتعرف البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها إن كان حضرياً أو بدوياً مثلاً ويعرف الوسط المهني الذي إليه ينتسب سواء لاستعماله مستوى من اللغة دون آخر أو لأن المستوى الذي توحى أداه قد تميز بأنماط تعبيرية مخصوصة⁽¹⁵²⁾.

يتضمن مصطلح العاطفة الذي أخذ التحليل النفسي عن مصطلحات علم النفس الألماني، أي حيلة عاطفية، سواء أكانت مؤلمة أم سارة، غامضة أو بيّنة، سواء بدت على شك شحنة كثيفة أو على شكل تبرة عامة تفصح كل نزوة عن نفسها، تبعاً لغزويده على مستوى سجلي العاطفة والتصور، والعاطفة هي التعبير الكيفي عن كمية الطاقة الغزوية وتغيراتها.

تأخذ فكرة العاطفة أهمية كبرى منذ أعمال فرويد ورويد الأولى «دراسات حول الهستيريا عام 1895» حول العلاج النفسي للهستيريا واكتشاف القيمة العلاجية للتصريف، إذ كان يرد أصل العارض الهستيرى إلى حدث صدمي لم يقابله تفريغ ملائم (عاطفة محاصرة).

ولا يكتسب الاستدكار فعاليته العلاجية، إلا إذا صاحب استبعاد الذكرى إيقاظ للعاطفة التي ارتبطت بها في الأصل.

ينتج إذا بالنسبة إلى فرويد من خلال بحث الهستيريا أن العاطفة لا ترتبط بالضرورة بالتصور، ويتضمن انفصالهما (عاطفة بدون تصور، أو تصور بدون عاطفة)؛ مصيراً مختلفاً لكل منهما ويشير فرويد إلى إمكانية مختلفة لتحويل العاطفة «تتجلى في ثلاث أليات:

«أولاهما إقلاب العواطف كما في هستيريا الإقلاب. ثانيهما إزاحة العاطفة (كما في الهاجس). وثالثتها تحول العاطفة كما في مصاب القلق والسوداوية. والعاطفة هي: «إحياء لأحداث قديمة ذات أهمية حيوية وسابقة على الفرد أحيانا شبيهة بنوبات هستيرية كوخية نمطية وفطرية» (153).

وتعرف العاطفة باعتبارها ترجمة وجدانية لكمية الطاقة النزوية ويميز «فرويد» بوضوح بين المظهر الوجداني للعاطفة وبين العمليات المتعلقة بالطاقة التي تحدث وجوده، وتجدر الملاحظة إلى أنه يستخدم في موازاة مصطلح للعاطفة تعبيراً «مقدار العاطفة» الذي يهدف من خلاله إلى الدلالة على الطابع الاقتصادي بحد ذاته؛ «يتطابق مقدار العاطفة مع النزوة باعتبار أن هذه الأخيرة قد انفصلت عن التصور كي تجد تعبيراً ملائماً لكميتها في عمليات تصبح محسوسة لنا على شكل عواطف».

ومن الصعب أن يحتفظ مصطلح العاطفة بمعناه خارج أي رجوع إلى وعي الذات، إذ يطرح فرويد السؤال: هل من المشروع الحديث عن عاطفة لاواعية؟ وهو يرفض إقامة موازاة ما بين العاطفة المسعلة «لاواعية» من مثل مشاعر الذنب اللاواعية. والتصورات اللاواعية. هناك فرق بارز ما بين التصور اللاواعي، والشعور اللاواعي، يظل التصور اللاواعي بعد كبتة في نظام اللاوعي

كنكونين حقيقي، بينما لا يقابل العاطفة اللاواعية هناك إلا انتف هزيلة لم تتمكن من الوصول إلى النمو»⁽¹⁵⁴⁾. ومن خلال وضع هذا المفهوم في حقله المعرفي وهو التحليل النفسي، وتحديد المفارقة بين استعماله في هذا الحقل، واستعماله في النقد العربي الحديث، فإننا ندعو إلى تجاوز هذا المصطلح الذي أقحم في غير مجاله، والاهتمام بالأدوات والمفاهيم الاجرائية التي لها علاقة مباشرة بتحليل الخطاب الأدبي.

5- العبارة ويستعمل مصطلح الأسلوب عند بعض النقاد⁽¹⁵⁵⁾، وقد ورد مع الفرائض الآتية: أسلوب جزل، أسلوب واضح، أسلوب قوي، أسلوب متين، أسلوب مشرق، أسلوب جذاب، أسلوب منطقي، سبك الجمل منطقي، الألفاظ مختارة ملائمة للمعنى، أسلوب خبري، أسلوب إنشائي، أسلوب مليء بالصورة البيانية، أسلوب ثقل فيه المحسنات الابدعية. وكما هو ملاحظ فإن هذا الكلام العام يتردد في أغلب الدراسات النقدية، وهو يكاد يتناول الظواهر البلاغية دون التركيز الجاد على الدور البنوي والوظيفي لهذه الظواهر الأسلوبية في النص الأدبي. وأحيانا نشعر بأن النقد يطلقون الأحكام دون إدراك الخلفية التي تتضمنها فمثلا قولهم: (أسلوب منطقي) ونحن نعلم أن النص الأدبي إذا طغى على أسلوبه الحجاج المنطقي أفقده ذلك أدبيته، وهي أهم خصائصه التي تفصله عن الخطابات الأخرى.

يقول تشيتشرين : إن أسلوب الكاتب غير لغوي، بل أدبي لأن مفهوم الأسلوب يحتوي في ثناياه على وحدة الكلمة والصورة، الصورة والمعمار، المعمار وفكرة الأعمال الشعرية، إن دراسة الأسلوب مستحيلة دون الفهم الفلسفي لوحدة المضمون والشكل ودون الفهم الفلسفي لوحدة المضمون والشكل ودون إيجاد الروابط التي تجمعها بالفنون الأخرى أو بالإستيتيكه، ومفهوم الأسلوب يقتض تاريخيا وجرى التابع والصراع والروابط المتبادلة بين الأساليب⁽¹⁵⁶⁾، إن مجازفة الباحث «تشيتشرين» بالقول: «إن أسلوب الكاتب غير لغوي» ليس له ما يبرره. واعتقد أنه لا يخفى على أحد مهما بلغ من السذاجة أن يذهب هذا المذهب، لأن الأسلوب يستمد مادته من اللغة فهي مادته الأساسية ولولاها لما كان له وجود، وتصرف الكاتب في هذه المادة اللغوية وصوغها

رفق الغرض المراد لا ينفي عن الأسلوب ماهيته اللغوية، أما قوله: «بأن دراسة الأسلوب مستحيلة دون النهم الفلسفي لوحدة المضمون والشكل ودون إيجاد الروابط التي تجمعها بالفنون الأخرى أو بالإستاتيك...» إنه ينطلق في هذا الرأي من رؤية فلسفية إيديولوجية يجزم بأحاديتها، والواقع أنها رؤية تكاد تكون مشتركة بين جميع من عالجوا قضية الشكل والمضمون في العمل الأدبي، فالخصائص الأسلوبية للخطاب الأدبي تتجسد على نحو ساطع بفضل وحدة شكله ومضمونه، أي تنظيم وترابط عناصره وأجزائه على نحو يتيح إمكانية خلق بنية معينة ومنظومة معقدة من التصوير الفني، ويبدو أن العمل الفني محاكاة للحياة وهو يعبر عن العالم الروحي للبشر بفعل امتلاكه مضمونا وشكلا ماديين، إن خصائص الصورة الفنية ترتبط بالعرض الذي تتجسد من خلاله، ويرتفع بمهابة ما يشتمل عليه هذا العرض والعناصر التي يتألف منها، وكيفية تنظيم هذه العناصر، وبالتالي فإنه يرتبط بوحدة الشكل والمضمون (197).

والأجزاء التي يتكون منها العرض «إن مضمون العمل الفني معقد ومتنوع والعالم الروحي المعبر عنه في العمل، وهذه العناصر الفنية هي انعكاس لجوانب الواقع الحسية أي ظواهر الطبيعة والمجتمع... ويرتفع بالمضمون الموضوع التصويري للعمل الفني، أي كل ما يصوره العمل عموما وبلاستناد إلى هذا الموضوع يجري في الفن فرق أنواع مختلفة: الميثولوجي، التاريخي، الحمياتي، الخيالي، المنظر الطبيعي، الطبيعة الجامدة الخ... كما أن كل ما يعبر عنه العمل الفني يرتبط بمضمونه وبه يتحدد، وإن تضمن العمل الفني الأفكار الجمالية للفنان ومختلف جوانب السيكولوجيا الاجتماعية يتمخض عنه الموضوع التعبيري الذي يتجسد في أنواع فنية كالتراجيديا والكوميديا، الشعر الغنائي الوطني والعاطفي وما إلى ذلك، وبالتالي فإن المضمون المرتبط بالموضوع هو صفة عامة للفن.

أما في الأدب فإن العبارات الواردة على لسان الراوي والشخصيات تكون الحوارات والحوارات الداخلية التي تتضمن وصفها لمشاهد ولأحداث في حياة الشخصيات، أي تكون الصورة الفنية هذا علما أن العبارات الواردة على لسان

الزاوي والشخصيات في الأدب تختلف عن كلام الناس في الحياة، ولها تركيب خاص يساعد على التعبير عن أفكار البشر وأحاسيسهم على حد سواء. ولهذه العبارات بنية متعيزة فهي أكثر دقة وتحديداً ومغزى ولها معنى رمزي لذا فإنها تعبر عن أحاسيس البشر، والعبوات هذه دقيقة وفريدة ومحددة لأنها تعبر، عادة، مما لا يلتفت إليه سائر البشر من خاصية أو عنصر للشيء أو الإنسان يوحي للقارئ بأنه شاهد بأم عينه، وتحسس الشيء الموصوف، ويثير أحاسيسه المرتبطة بتلقيه لهذا الشيء.

إن الشكل في العمل الفني هو البناء الذي يوزع ويجمع ويربط جميع عناصر وأجزاء الصورة الفنية ونسقها الذي ينطوي على شتى الوقائع وفي مقدمتها التكوين Composition، إن تكوين الصورة الفنية هو نظام محدد في توزيع العناصر والأجزاء وتناسبها، وهو يساعد على تحقيق وحدة المتنوعات وله قدرة تعبيرية. وفي الأدب يعني الشكل الفني تكوين جميع عناصر الصورة الفنية، العبارات الواردة على لسان الراوي، والشخصيات التي ترسم مشاهد من حياة الشخصيات والأحداث (198). من هذا المنطلق يؤسس تشيتشرين فهمه للأسلوب وعلاقته بالشكل والمضمون ومن هذه الزاوية ينظر بعض النقاد العرب لمفهوم الأسلوب.

6- الأحكام والقيم، وتحت هذين المصطلحين يذهب المؤلفون إلى إطلاق الأحكام على النص والأديب انطلاقاً من عناصر التحليل السابقة. ثم يشار إلى القيم التي يتضمنها النص فهي إنسانية، أو اجتماعية أو خلقية والقيمة الفنية يشار من خلالها إلى انتساب الأديب إلى مدرسة الطبع أو الصنعة دون معرفة أبعاد هذه المفاهيم، وأحياناً يستعمل مفهوم الصنعة بمقام الذم والعكس صحيح (199).

إن الذي يغفله بعض الدارسين هو أن الأدب بجميع أجناسه يشتمل على خصائص أهمها:

- 1- فقدان الدوال في الخطاب الأدبي لمدلولاتها.
- 2- فقدان الدوال في الخطاب الأدبي لمرجعياتها.
- 3- تعدد مدلولات الدال الواحد في الخطاب الأدبي.

4- لا منطق في أسلوب الخطاب الأدبي لأنه إنجاز لساني يقوم على التخيل، بمعنى التصوير باللغة والتصوير اللفظي جنس من المجاز، يبتعد بالخطاب عن قول الحقيقة. أقصد تصوير الواقع، كما هو لأن ذلك يتنافى مع طبيعة الأدب.

5- لا صدق في أسلوب الخطاب الأدبي، فحسب القدماء من النقاد العرب والمحدثين أيضاً: « أحسن الشعر أكذبه ».

6- أسلوب الخطاب الأدبي يقوم على المفاجأة، فهو خروج على القوالب وتجاوز للأنماط والضيوابط.

7- أسلوب الخطاب الأدبي يقوم على الإدهاش، ويتجلى ذلك في علاقة المتلقي بالخطاب. وذلك ما يثير المتعة ويحدث التأثير والانفعال.

8- الأسلوب في الخطاب الأدبي انزياح وعدول عن معيار، وتتفاوت درجات الانزياح في الخطابات الأدبية بحسب الأجناس الأدبية وبحسب الكتاب وفدراتهم اللفظية وتحكمهم في تقنيات الصنعة الأدبية.

فالأدب صنعة كسائر الصناعات، عند القدماء والحديثين، والصنعة ليست عيباً، يقول بشر ابن المعتمر في العملية الإبداعية الشعرية: بأنها صنعة تدفع إليها الشهوة، وهو ينصح من أراد تعاطي الشعر، وتمنع عليه أن ينحول عن هذه الصناعة إلى أشبه الصناعات إليه، وأخفها عليه... فالنفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة ولا تسمح بعزونها مع الرهبة كما تجود به مع الشهوة والمحبة⁽¹⁶⁰⁾. ويقول الجمحي: « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات.... » (161).

فالشاعر يتخير من الالفاظ والتراكيب ما يناسب المقام الذي يريد القول فيه، وعملية الاختيار هذه تتضمن معنى الصنعة في الكلام بوعي وإدراك. لذلك يفترض ألا ينظر إلى المفهوم بمنظار يضمه دلالة هجينة، ويمكن أن يوضح الأمر بإشارة إلى مفهوم الطبع بالتمكن، والصنعة بالأداء الشعري، والصنعة في الخطابات الأدبية هي التي تضمنت لها أدبيتها وتحقق لها جمالياتها.

3- الخطاب في الدراسات العربية

اهتم الدارسون العرب بتحديد مفهوم الخطاب الأدبي وتحليله، وتزخر المكتبة العربية بدراسات نقدية متنوعة بحسب الاتجاهات والمدارس النقدية المعروفة، وجميعها بذلت جهوداً في إدراك جوهر الخطاب الأدبي وتحديد وظائفه، فأبعاد الخطاب ووظائفه راوحت بين البعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعد الجمالي، غير أن الذي يهتما في هذا المجال هو المقاربات الأسلوبية لتحديد مفهوم الخطاب وإجراءات تحليله وفق المنظور الأسلوبي.

يقول أنطون مقدسي في مفهوم الخطاب الأدبي: «هو جملة علائقية إحصائية مكتفية بذاتها حتى لاتكاد تكون مغلقة، ومعنى كونها علائقية أنها مجموعة حدود لا قوام لكل منها بذاتها، وهي مكتفية بذاتها أي أنها - مكاناً وزماناً وجوداً ومقاييس - لا تحتاج إلى غيرها، فالروابط التي تقيمها مع غيرها تؤلف جملة أخرى وهكذا يلا نهاية... فالخطاب الأدبي بهذا المنظور لا تنطبق عليه الثنائيات التي أربكت الفكر الكلاسيكي، كالذات والموضوع، والداخل والخارج، والشرط والعشروط، والصورة والمضمون، والروح والمادة... فالخطاب الأدبي إذن يؤخذ في حضوره لذاته وبذاته»⁽¹⁰²⁾. إن تعويث المقدسي للخطاب الأدبي من هذا المنطلق المعرفي يمكن إدماجه في حقل الأسلوبية البنائية التي تركز على الخطاب في ذاته، بمعزل عن المؤثرات الخارجية، مهما كانت طبيعتها، والخطاب الأدبي بهذا المعنى هو اختراق لعنصري الزمان والمكان، فهو يحمل زمانه في ذاته، ومكانه يتجلى فيه، وهذا ما يعبر عنه إنجاز الأسلوبي وتشكيله البنائي الوظيفي. يشير عبد السلام في كتابه «الأسلوبية والأسلوب» إلى تعاريف عديدة للخطاب الأدبي، وهي لاتكاد تختلف في جوهرها كثيراً، فهو يقول: «إن الخطاب هو مادة قارة لها بذلك طواعية للتشريح الاختباري، ومقومات هذه النظرة اعتبار الخطاب في بنيته الصورية بعد ضبطه في وحدات لغوية متعاضدة، وكل ذلك يشرح ميذا الأغراض ولكن هل للحدث اللغوي - نهجياً كان أو إبداعياً - من مشروعية وجود إن لم يرتبط بإجراء

دلالتها أو إلزام وقائعي؟ بل هل يتصور أن يؤدي البث الفني وفوائده التأثيرية بمعزل عن إيلاخ رسالته الدلالية الإلزامية؟ (163).

يأخذ الخطاب استقراره بعد إنجازه لغة، ويأخذ انسجامه وفق النظام الذي يضبط كيانه، ويحقق أدبيته بتحقيق أنزياحه، ولا يؤدي له عدوله عن مالوف القول دون صنعة فنية، وهذا ما يحقق للخطاب الأدبي تأثيره، ويمكنه من إيلاخ رسالته الدلالية؛ غير أن دلالة الخطاب الأدبي ليست دلالة عارية يمكن القبض عليها دون عناء، بل الذي يميز الخطاب الأدبي هو التلميح وعدم التصريح، ولعل هذا ما يؤكد عيد السلام المسدي في حديثه عن انقطاع الوظيفة المرجعية للخطاب، فهو يقول: «إن ما يميز الخطاب الأدبي: هو انقطاع وظيفته المرجعية؛ لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمراً خارجياً، وإنما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع المنقول في الوقت نفسه، ولما كف الخطاب الأدبي من أن يقول شيئاً عن شيء إثباتاً أو نفيًا، فإنه غدا هو نفسه قائلاً ومقولاً، وأصبح الخطاب الأدبي من مقولات الحدائث التي تدك تبويب أرسطو للمقولات مطلقاً» (164). إن فقدان الخطاب الأدبي لمرجعيته يعني فقدانته لظواهره في الواقع؛ فهو ليس تصويراً للأحداث والوقائع والموجودات كما هي في الواقع؛ وإنما هو تصوير باللغة لعالم متخيل، وتلعب الوقائع الأسلوبية دوراً فعالاً في خلق نسقه الجمالي، وفوائده الفني. ولعل ذلك يكون في الخطاب الأدبي الذي تهيم فيه اللغة المجازية أكثر من الخطاب الذي تطفئ فيه اللغة التقريرية.

فإذا كان الخطاب في عرف النقد يقوم على محورين أساسيين هما:

1- محور الاستعمال النقدي. 2- محور الاستعمال الفني، فإنه هي عرفت اللسانيين الذين صنفوا الخطاب بتجاوز هذا التصنيف الثنائي، فالرؤية اللسانية أقامت بدلاً عنه تصنيفاً توليدياً لا يعتمد عدداً، وإنما ينحصر نوعاً وكيفاً، وبذلك أصبح الخطاب الإبداعي (الأدبي) لا يمثل إلا أحد أنواع الخطابات العديدة؛ والتي منها الخطاب الديني، والقضائي، والسياسي، والإشهادي، وسوى ذلك... ومعنى هذا التصنيف أن الدراسة فيه تتطرق من في فرضية ميدانية تتمثل في القول بوجود خصائص قارة تتحكم في كل صنف من تلك الأصناف حسب نوعيته، فتجديها قائمة في نسيجه مهما كان انتماؤه مكاناً

وزماناً، فالخطاب الديني مؤشراته، لذلك اتجهت بعض حلقات الدرس ... إلى استئناف خصائص الخطاب الديني انطلاقاً من تحليل مقارن لنصوص أخذت من القرآن والإنجيل والثرثرة، فقرعت مراتب الخطاب الديني إلى مستويات منها: السودي والتصويري والتنبئي^{١٤}، ومنها الجزمي والوعظي والترهيب.

وللخطاب القضائي بنيته النوعية يستشفها الباحثون من مقومات نصوصه على اختلاف انتمائها، وينتهي الاقتراض الآن إلى أن الدراسة المقارنة سواء على الصعيد التاريخي أو على صعيد الحاضر ستمكّن من ضبط مقومات الكلام القانوني بمختلف فصائله: في التشريع والمقاضاة والمرافعة والمكافعة.

وكذا الأمر في الخطاب السياسي والمذهبي والإشهار والعلمي والتعليمي وغيرها^(١٥).

إن الذي يميّز الخطاب مما ليس خطاباً هو متكلم اللغة العارف بخصائصها، فهو إذا تلقى مقطعاً لغوياً بإمكانه أن يحكم على هذا المقطع بأحد أمرين، إما أنه يشكل كلا موحداً، وإما أنه مجرد جمل غير مترابطة، لذلك كان الاتساق شرطاً ضرورياً للتعرف إلى ما هو خطاب وما ليس خطاباً، فإذا توافرت وسائل الاتساق كان المقطع اللغوي كلا موحداً، وإذا افتقد إلى الخصائص التي تميزه، والوسائل التي تجعل منه متنسقا موحداً، وجمله غير مترابطة، فقد مقومات وجوده خطاباً متناسقا ومتسقاً. والرسم الآتي يوضح الفرق بين الظاهرتين



إن كل خطاب يتوافق على خاصية كونه خطاباً أو نصاً يمكن أن يطلق على هذه الخاصية «النصية» «Texture»، فالنص ليس مجموعة جمل فقط، لأن النص يمكن أن يكون منظوماً أو مكتوباً نثراً أو شمرأ، حواراً أو مونولوجاً، يمكن أن يكون

أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها، من نداء استغاثة، حتى مجموع المناقشة الحاصلة طوال يوم في لقاء هيئة. والنصية تميز النص عما ليس نصاً، فالنصية تحقق للنص وحدته الشاملة، ولكي تكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تطلق النصية بحيث تسهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة، ولتوضيح ذلك نضرب المثل الآتي: «أقطف قليلاً من الزهور، ضعتها في مزهرية قاعة الإستقبال»، غني عن البيان أن الضمير «ها» في الجملة الثانية يحيل قليلاً إلى «الزهور» في الجملة الأولى، وما جعل الجملتين متسقتين هو وظيفة الإحالة القبلية للضمير «ها»، وبناء على ذلك فإن الجملتين تشكلان نصاً (166).

واعتماداً على آراء «فان ديك» وأطروحاته في انسجام الخطاب من خلال كتابيه: «1977 text and context» و«some Aspects of text Grammar 1972»، يؤسس محمد خطابي خطابه النقدي ويعرض من خلاله مظاهر الخطاب وطبيعة انسجامه، كما تجلت في أعمال «فان ديك»، وهي تقوم على الشكل التالي: الخطاب وينتفرع إلى وظيفتين: دلالية وتداولية. وتحوي الوظيفة الدلالية العناصر الآتية: الترابط، والانسجام، والبنيات الكلية أما الوظيفة التداولية فتحوي: السياقات والأفعال الكلامية، وتداوليات الخطاب، والأفعال الكلامية الكلية.

ومهما استفاد الباحث محمد خطابي من الدراسات الغربية في تحليل الخطاب استفاد كذلك من الدراسات العربية. ومنها البلاغة والنقد وعلم التفسير وعلوم القرآن وقد استلهم من هذه الحقول المعرفية ما يتناسب ونظرية تحليل الخطاب التي هدف إلى تأسيسها من منظور المزاجية بين إسهامات المعارف الغربية المعاصرة في اللسانيات الوصفية ولسانيات الخطاب وتحليل الخطاب والذكاء الاصطناعي والإسهامات العربية في البلاغة والنقد وعلوم القرآن، وما أسسته من إجراءات ومفاهيم في تحليل الخطاب.

وقد أُرشد الباحث هذه الإجراءات بشروح لأهم مكوناتها استوفى من خلالها تحديد العلاقات بين عناصر الخطاب للاستنتاج بانسجامه، كما حدد ذلك «فان ديك» ومن سار في اتجاهه من الباحثين المؤسسين «اللسانيات الخطاب»، أمثال «م.أبي ماري» و«رقية حسن» لهما كتاب مشترك بعنوان:

«الاتساق في اللغة الإنجليزية» 1976 cohesion in english» وهو كتاب يتألف من مدخل وسبعة فصول، خصص المدخل لتحديد بعض المفاهيم مثل : النص، والنصية، والاتساق، الخ. وخصصت ستة فصول لبحث مظاهر الاتساق التالية : الإحالة، والاستبدال، والحذف والوصل، والاتساق المعجمي، ومعنى الاتساق، أما الفصل السابع فقد جالت فيه نصوص متنوعة، تطبيقاً لما صيغ في الفصول النظرية⁽¹⁶⁷⁾.

أقام محمد خطابي كتابه «لسانيات النص. مدخل إلى انسجام الخطاب» على سؤال أساسي وهو: كيف ينسجم الخطاب الشعري؟ واقتضت الإجابة على هذا السؤال تأسيس بحثه على ثلاثة أبواب : الباب الأول تناول مجمل الآراء الغربية ومقترحاتها في هذا الشأن . والباب الثاني : تناول فيه محاولات الباحث العرب القدماء وإسهاماتهم في تحديد انسجام الخطاب من خلال الدراسات التطبيقية في البلاغة والنقد والتفسير. وتضمن الباب الثالث والأخير تحليلاً لنص شعري حديث «فارس الكلمات الغربية» للشاعر أدونيس⁽¹⁶⁸⁾.

إن بحث محمد خطابي جهد علمي واجتهاد رائد في الحركة اللسانية والنقدية العربية المعاصرة فهو لا يركز إلى العنجز من الفكر اللغوي والنقدي والنبلاقي العربي، كما لا يستسلم بخنوع إلى العنجز من الدرس اللساني الغربي بل يتمثل الفكرين معاً، ويجادل من منطلق فكر سجالني، ويبني على المتراكم من المعارف نظرية منسجمة تبحث في انسجام الخطاب الأدبي والخطاب الشعري على الخصوص.

إن عناصر انسجام الخطاب كما تتجلى في «تحليل الخطاب» Discourse Analysis لمؤلفيه (G. Brown B G. Yule) تتضمن مجاور أساسية لخصها محمد خطابي بناء على اختزالهما لوظائف اللغة في : الوظيفة التلقية والوظيفة التفاعلية. وإن كانا لا يتفريان الوظائف الأخرى، ومن هنا يقترحان جملة من العناصر : على محلل الخطاب أن يأخذ بعين الاعتبار :

(1) السياق: الذي يظهر فيه الخطاب والسياق ينقسم إلى قسمين خارجي وسياق داخلي. فالسياق الخارجي: يقصد به الإحاطة بالظروف التي أنشئ فيها الخطاب معروفة (المرسل، والموسل إليه، والزمان، والمكان).

فقد يقال خطاب واحد في سياقين مختلفين وبالتالي يتوجب على ذلك، تاويلان مختلفان .

فمعرفة السياق تحصر مجال التأويل الممكن وتدعمه وأهم خصائص السياق هي :

- 1- المرسل : وهو المتكلم أو الكاتب الذي ينتج الخطاب .
- 2- المتلقي : وهو المستمع أو القارئ الذي يتلقى الخطاب .
- 3- الحضور : وهم مستمعون آخرون حاضرون يسهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي .
- 4- الموضوع ، وهو مدار الحدث الكلامي .
- 5- المكان ، وهو مكان وزمان الحدث التواصل ، وكذلك العلاقات الفيزيائية ، بين المتفاعلين بالنظر إلى الإشارات والإيماءات وتعبيرات الوجه .
- 6- القناة : كيف تم التواصل بين المشاركين في الحدث الكلامي ، كلام ، كتابة .
- 7- النظام : اللغة ، أو اللهجة ، الأسلوب اللغوي المستعمل .
- 8- شكل الرسالة : ما هو المقصود ، جدال ، عظة ، قصة ، ذكوة .
- 9- المفتاح ويتضمن التقويم : هل كانت الرسالة : جدلاً مثيراً وموضوعياً ، هل كانت الرسالة موعظة حسنة ..
- 10- الغرض : أي أن ما يقصده المشاركون ينبغي أن يكون نتيجة للحدث التواصل .

وعلى محلل الخطاب أن يختار الخصائص الضرورية لوصف الخطاب ، فليست جميع هذه الخصائص ضرورية في جميع الأحداث التواصلية⁽¹⁶⁹⁾ .

(2) التأويل المحلي :

يفقد الطائفة التأويلية لدى المتلقي أو المحلل باعتماده على خصائص السياق ، وذلك قصد تمكين المحلل من تحديد تأويل ملائم ومعقول ، مرتبط بطبيعة الخطاب . وهذا التأويل تلمية - غالباً - تجربتنا السابقة في مواجهة

خطابات ومواقف سابقة تشبه من قريب أو من بعيد الخطاب أو الموقف الذي تواجهه حالياً. وهذا يتضمن استراتيجيتين هما :

للتأويل المحلي، ومبدأ التشابه، واستراتيجية أشمل منهما وهي معرفة العالم. فالتأويل المحلي يعتمد في تأويل الخطاب على ما يسند من مؤشرات. كما يعتمد المعلومات الواردة في الخطاب، والمنسجمة معه ويستبعد التأويل غير المتسجم مع هذه الخصائص.

(3) التشابه :

يعتمد المحلل على التجربة السابقة، ويؤكد عادات تحليلية وفهمية وعمليات متعددة لمواجهة الخطابات. وهذا جهد فيه محاولة لربط شيء معطى مع شيء آخر غيره، وتسهم التجربة السابقة بإدراك المتلقي للاطرادات الحاصلة عن طريق التعميم، والمعرفة السابقة تمكن المحلل من اكتشاف الثوابت والمتغيرات، وعلى هذا النحو يمكن الوصول إلى تحديد الخصائص النوعية لخطاب معين، وهذه المشابهة تقود إلى الفهم والتأويل.

والتأويل المناسب في هذا المجال هو شكل من أشكال إنتاج المعنى المناسب، وفي هذا الجهد بحث من المحلل على انسجام الخطاب، لأن الخطاب كأيضا كان نوعه لن يتكرر في الزمان وفي المكان، ولذلك كان التشابه وسيلة من الوسائل المساعدة على التحليل وإن كانت هذه الوسيلة ترد بنسب متفاوتة فإذا كانت المضامين مختلفة والتعبير مختلفة فإن الخصائص النوعية تظل هي هي نادرا ما يلحقها التغيير، وإن حدث فلا يتم طفرة تقطع بها جميع صلات القريبى مع النوع.

(4) التفرع :

الخطاب ينتظم على شكل متتاليات من الجمل مترتبة لها بداية ونهاية وهذا التنظيم يعني الخطية وهو سيتحكم في تأويل الخطاب، بناء على أن ما يبدأ به الكاتب سيؤثر في تأويل ما يليه، وهكذا فإن عنوانا ما سيؤثر في تأويل النص الذي يليه، وكل قول أو خطاب منظم حول عنصر خاص يتخذ كنقطة بداية؛

فالتفويض والبناء يتعلقان بالارتباط الوثيق بين مايدور في الخطاب وأجزائه، فالخطاب مركز جذب يؤسسه منطلقه وتحوم حوله بقية أجزائه⁽¹⁷⁰⁾.

يجدد عبد السلام المسدي متركزاته نظوية الخطاب في النقد الحديث انطلاقاً من اعتبارها : أن الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأنه أن يحول دون التفاد إلى صميم نوعيته، لذلك تنفادت في كل ممارستها هذه الثنائية المصطنعة، وأقامت نوعية الأثر على محور الروابط بين الصياغة التعبيرية - وهو الجانب الحسي الفيزيائي من الحدث الأسلوبي - والخلفية الدلالية التي تمثل الجانب التجريدي المحض، وبذلك تسنى للعمل النقدي أن يمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص اللغة الفنية إدراكاً نقدياً يخرج عن مجرد الحس الغامض إلى الوعي بما تحققه تلك، الخصائص من وظيفة إنشائية⁽¹⁷¹⁾ وأهم الخصائص الأسلوبية التي تشكل الوظيفة الشعرية في الخطاب الأدبي هي : الإيقاع بما يحمل من مادة صوتية تتوزع في فضاء الخطاب توزيعاً مخصصاً، يمنح الخطاب تمايزه، ويحقق له فرادته، والمادة الصوتية في هذا السياق لها وظيفتها الدلالية، سواء كانت أصواتاً معزولة، أو في كلمات أو في تراكيب، والعناصر التي تندرج في مجال المادة الصوتية للخطاب الشعري مثلاً : هي الوزن العروضي وهو ذو طبيعة تجريدية، ويتكون من توالي الحركات والسكنات في وحدات سميت أسباً وأوتاداً تجسدها التفعيلة حسب نظام «الخليل»، والموازانات الصوتية مثل تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات بالاضافة إلى التجنيس والترسيم وسوى ذلك من تكرار تراكيب معينة أو مقاطع أسلوبية، وعلى كل فإنه لا يوجد في الخطاب الأدبي وحدة لغوية أو واقعة أسلوبية هامة لا تؤدي وظيفة ما، فكل ما في الخطاب من علامات لغوية أو غيرها يؤدي وظيفة.

يتجه الخطاب الأدبي إلى عدد غير محدد من القراء بخلاف الخطاب العادي، وهذا يرجع إلى خاصية هامة هي ديمومة الأثر الأدبي، ذلك أن الكتابة والتسجيل، يحافظان على بقائها المادي، كما تتمثل الديمومة في أن الخطاب الأدبي بنية لغوية قادرة على البقاء بعد انتهاء صاحبها من تأليفها فهي بناء مستقل أبداً عن الظروف الخارجية⁽¹⁷²⁾ للخطاب الأدبي. إن هذه الرؤية المنهجية

التي تأخذ بالأسلوبية البنيوية ترى أن الخطاب بنية لغوية منتهية، وانتهائها يعني انغلاقها في حيز المكتوب أو الملقوط وهذا تحديد فيزيائي للخطاب، غير أن هذه البنية اللغوية المنتهية تحمل في ذاتها بنية دلالية غير منتهية، ولذلك كان مجال تعدد قراءة الخطاب وتعدد تأويله صورة من صور ديمومته واستمراره فهو ذو طابع توليدي لأن الخطاب الأدبي يتكون جزئياً أو كلياً من ضرب أخرى من الخطابات، ومهما كانت طليعة تشكيليه الأسلوبية البنيوية والوظيفية فإن متلقيه يسهم بقسط في إنتاج معناه، فلا يمكن أن يتصور متلقي للخطاب لا يسهم في إنتاج معناه بقصد التواصل، ورفع اللبس، وتجاوز الغموض، وإحداث المتعة والفائدة. وكل متلق يعتمد في تأويل الخطاب على خبراته وقدراته ولذلك تختلف تأويلات المؤلفين.

ويعرف سعد مصلوح الخطاب فيقول:

«الخطاب هو رسالة مرجحة من المنشيء إلى المتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكون نظام اللغة، أي (الشفرة) المشتركة، وهذا النظام يلبي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية، وتتشكل علاقاته من خلال ممارستهم كافة ألوان النشاط الفردي والاجتماعي في حياتهم»⁽¹⁷⁾ إن ما يذهب إليه سعد مصلوح يمكن أن ينطبق على مستويات من الخطابات ولا ينطبق على مستويات أخرى، فقد ينطبق قوله على الخطاب العادي التواصل المباشرة والنفعي ولا نعدم في الأدب العربي هذه السمات، ولكننا لا نؤيد هذا الرأي الذي ينظر إلى الخطاب نظرة أحادية تجعل منه مفتوحاً للغايات أو متطلبات عملية تتحور حول الوظيفية التواصلية فقط، والواقع أن هناك وظائف أخرى للخطاب الأدبي تتجاوز حدود التواصل، وفي هذا السياق يمكن القول أن للخطاب الأدبي نظامه الخاص به، وهذا يتأتى له من طريقة إنتاجه وفق أسلوبه الفارق له من سواه عن الخطابات، وما يمكن ملاحظته على سعد مصلوح هو اعتباره استخدام الشفرة اللغوية نفسها بين المرسل والمتلقي للخطاب ومعرفة كليهما للعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية كقيل بحصول التواصل وحدوث الفهم، وهذا

رأي فيه كثير من المجازفة لأننا نجد خطابات مستغلقة عن الفهم وإن كنا نعرف اللغة التي أنشئت فيها.

ملهم الخطاب الأدبي كما يراه محمد مفتاح :

1- مدونة كلامية، يعني أنه مؤلف من كلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسماً أو عمارة أو زياً... وإن كان الدارس يتعين برسم الكتابة وفنائها وهندسيتها في التحليل.

2- حدث : إن كل خطاب هو حدث يقع في زمان ومكان معينين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.

3- تواصل : يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجاربه إلى العتقى.

4- تناعلي : على أن الوظيفية التواصلية - في اللغة - ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للخطاب اللغوي، أهمها الوظيفية التفاعلية التي تقيم علاقاته اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليه.

5- مغلق : ونقصد انفلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية ولكنه من الناحية المعنوية هو :

6- تداولي : إن الحدث اللغوي ليس منبتقا من عدم؛ وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية واجتماعية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

« فالخطاب إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة » (174).

يرى محمد مفتاح أن التقيد بمنهج مدرسة واحدة لتحليل الخطاب فيه كثير من التعسف والابتسار، لذلك اتجه إلى الأخذ ببعض المناهج والنماذج بينها في صيغة توفيقية، ليؤسس منها منهجاً خاصاً يتسم بالعمق والشمولية. فهو يقول : حينما نوبنا الاستحزاء من اللسانيات والسميائيات لتدريس الخطاب الشعري العربي والكتابة فيه تردنا بين أمرين ممكنين : العكوف على ما كتبه مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة، ثم تطبيقها على الخطاب الشعري، ولكننا رفضنا هذا الخيار لأسباب موضوعية من حيث إن أية مدرسة

لم تتفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة، وإنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية والنسبية التي إذا أضاعت جوانب بقيت أخرى مغالمة. وقد أدى بنا هذا الشعور بقصور النظرة الأحادية إلى اختيار الأمر الثاني. وهو التعدد رغم ما يتضمنه من مشاق ومزلق. ذلك أنه إذا كان استيعاب نظرية لغوية واحدة لمنوسة واحدة يتطلب جهوداً مضنية ووقتاً مديداً، فإن ما يحتاجه تفهم نظريات مختلفة يفوق ذلك أضعافاً مضاعفة، وكذلك أنه إذا كان اتباع النظرية الواحدة. بقي من الانتقائية والتطبيقية، فإن الأخذ من نظريات مختلفة يحتم الانتقائية، ولكنه لا يؤدي إلى التطبيقية بالضرورة، لأن آفة الانتقائية لا تصيب إلا من كان ساذجاً مؤمناً بإيماناً أعمى بما يقرأ، غير متفطن للظروف التاريخية والإبستمية التي نشأت فيها النظريات، وغير قادر على تمييز الثوابت من المتغيرات في كل منها. وعلى ما تجتمع عليه وتفترق⁽¹⁷⁵⁾.

يصنف محمد مفتاح التيارات اللسانية الأساسية ومواقفها من الخطاب الأدبي ويشير إلى أهم عناصرها النظرية⁽¹⁷⁶⁾:

1 - تشومسكي، كرايس ..	اللغة محايدة، بريئة وشغالة...
2 - رولان بارت وأضرابه...	اللغة مخادعة، مضللة، تظهر غير ما تخفي.
3 - الوضعيون، والمتر كسيون.	اللغة تصف الواقع وتعكسه.
4 - الجشطالطيون، والشعريون.	اللغة تخلق واقعاً جديداً.
5 - سرول - نظرية القصدية ..	الذات المتكلمة هي العلة الأولى والأخيرة في إصدار الخطاب
6 - نظرية التفاعل.	الهيئة المتلقية لها دور كبير في إيجاد الخطاب وتكوينه.
7 - المناطقة والعلماء...	الثنائية الضيقة
8 - الاحتماليون.	الثنائية الموسعة

ضمن هذه الثنائيات المتقابلة يصنف محمد مفتاح الاتجاهات المعرفية المتنوعة التي حاول تعريف اللغة ودراستها وفق هذه المطلقات النظرية. ولكنه لا يكتفي بهذا التصنيف والعرض الموجز، بل حاول الاستناد من

مجموع هذا المقولات في تحليل الخطاب الشعري، لأنه يرى اتجاهات البحث المعاصر تنحصر تحوّل تحطيم الثنائية. وتهدف إلى قسح المجال أمام تعايش عدة عناصر، ويقر الباحث أنّه سارفي هذه الوجهة، فاستغل عناصر النظريات اللغوية الوضعية والذاتية، ووفق بين الذاتية والمجتمعية. وبذلك يكون صاغ نظرية في تحليل الخطاب، ولكنه لم يجمع شتات هذه النظريات بعضها إلى بعض بل كان له حضوره في مناقشتها والوقوف على إجراءاتها وقد خلص إلى تحديد ثلاث مواقف هي :

1- تقديم ماثبات الإجماع عليه مثل المقاطع، وتبر الكلمات وبعض النظرية الجشائية والموجهات.

2- مناقشة النموذج لتبيين ثغراته لاعادة تصنيفه عن طريق الإضافة أو الحذف مثل الأفعال الكلامية ونموذج (غريماس).

3- إعادة صياغة المشاكل مما ينتج عنه بنية جديدة مثل: التشاكل، واللعب، والفاصل، والتفاعل.

ويرى الباحث أن هذه النظريات الكلية الجامعة بين اللسانيات الوضعية والذاتية المستقلة لكل معطيات النص قد قربت خطوات في سبيل إدراك خصوصيات الخطاب الأدبي وهي: تراكم الأصوات، واللعب بالكلمات، وتشاكل التركيب، ودورية المعنى وكثافته، وخرق الواقع، على أن هذه الخصوصيات الاجتماعية تتحقق بحسب المقصدية - الاجتماعية.

ومع ذلك يعتقد الباحث أن هذه الظواهر تشكل قوانين الخطاب الشعري (177).

إن الأدوات الإجرائية التي يعتمدها «محمد مفتاح» وطريقته في تحليل الخطاب الشعري يمكن تصنيفها في مجال السيميائية الأسلوبية: «Semiostylistique» (178) وقد حاول الباحث أن يغني هذا الاتجاه بما توسع فيه من مجالات أخرى بها دراسة النص المقنول، وحاول أن يهي المكنونات اللغوية والأسلوبية والجمالية وسواها بالتحليل الموضوعي الشامل.

يرى عبد المالك مرتاض : أن النص شبكة من المعطيات الأسنبة والبنوية والايديولوجية تتضافر فيما بينها لتنتج، فإذا استوى ماوس تأثيرا عجيبيًا من

أجل إنتاج نصوص أخرى، فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئتيته وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائتيته تبعاً لكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءة، ولعلّ هذا ما نطابق عليه «جوليا كريستيفا» «إنتاجية النص» حيث إنّه يتخذ له من اللغة مجالاً للنشاط فتراه يتردد إلى ما يسبق هذه اللغة مجدداً بعداً بين لغة الاستعمال الطبيعية «وهي اللغة المسفورة لتقديم الأشياء والتفاهم بين الناس» والحجم الشاغر للفعاليات الدالية فتدشيط اللغة التي هي الأصل الأدبي في كل مرحلة نشاط هذه اللغة، التي في أمل النص الأدبي في كل مرحلة ومظاهره لا ينبغي لمفهوم النص أن يحدّد بمفهوم الجملة ولا بمفهوم الفقرة التي هي وحدة كبرى لمجموعة من الجمل، فقد يتصادف أن تكون جملة واحدة من الكلام نصاً قائماً بذاته مستقلاً بنفسه، وذلك ممكن الحدوث في التقاليد الأدبية كالأمثال الشعبية والألغاز والحكم السائرة والأحاديث النبوية التي تجري مجرى الأحكام وهلم جرا⁽¹⁷⁹⁾. ويتضح مما سبق أن الخطاب ليس مرهوناً بكم محدّد: يطول ويقصر بمسب مقتضى الحال وبحسب المقام، وكما يصدق أن يكون جملة، قد يكون كتاباً في عدد من المجلدات، ولنا في روايات الكلاسيكيين الغربيين مثال على ذلك «فالحرب والسلام» و«أناكارييناء» وسواهما من الخطابات الروائية تقع في عدد من الأجزاء وهذا ما يدل على أن الخطاب ليس له كم يحدّد تحديداً صارماً.

الخطاب الأدبي «نظام إشعاري مركب جدلي ودال»، إن مصطلح «النظام» يكتب في الفهم الجدلي - خصائص هامة تميزه عن الاستخدامات الوضعية والمثالية الشائعة. إن النظام الذي هو كل متنسق من العناصر أو المكونات ليس نظاماً ثابتاً تحكمه علاقة تعارض ثنائي كما يراه البننيويون، وإنّما هو جدلي تحكمه في المقام الأول علاقة الصراع والتفاعل بين العناصر المكونة له، وبينه وبين الأنظمة الأخرى المحيطة به، ولذلك فهو ليس ثابتاً ثابتاً مطلقاً وثباته ظاهري وإحظي، ويعمل الصراع على تحلّيم هذا الثبات في كل لحظة لصالح التحول والتغير...»⁽¹⁸⁰⁾.

الخطاب الأدبي نظام إشاري مكون من عناصر صغرى، وعناصر كبرى، تتحول هي ذاتها إلى أنظمة فرعية حسب مستوياتها في التشكيل، وإشاري لأنه يدل على غيره، وهذا الإدلال، سواء كان على مفاهيم أو على مراجع هو ممكن الانعكاس الصراعي في العملية الأدبية، فالإشارة تعني «شيئا ما ينوب عن شيء ما من وجهة نظر ما وبصفة ما»، فالإدلال أو الدلالة ليست فقط وظيفة للنظام الإشاري، وإنما هي مكون كامن ولصيق في عناصره المختلفة وفي طبيعة العلاقات بين هذه العناصر، وهذه الدلالة هي بالضرورة اجتماعية، لأن الدلالة ليست إلا اتفاقا بين المتكلمين ولو انقطعت الصلة بين الموسر إليه لما تحققت الدلالة، وسواء كانت الدلالة مفاهيم أو مراجع فإن صفة الاجتماعية صفة لصيقة بها⁽¹⁰¹⁾.

الخطاب الأدبي نظام إشاري مركب ومعقد، وليس بسيطا، كما هو الحال في نظام إشارات المرور الضوئية مثلا، النظام الأدبي معقد بالنظر إلى تعقد تكوينه والعوامل المؤدية إليه معا، فمن حيث التكوين يتشكل النص الأدبي من مجموعة من الأنظمة الفرعية الداخلية المرتبطة تماما بمجموعة من الأنظمة الكلية والفرعية الخارجية. هناك في التشكيل اللغوي للنص، النظام الصوتي بفروعه، وهناك النظام المعجمي، وهناك النظام النحوي والنظام المجازي، وهي كلها أنظمة تشكل رؤية الكاتب ومنها جميعا تتشكل دلالة النص الكلية⁽¹⁰²⁾.

الخطاب الأدبي مقولة عرضت لها الدراسات الأسلوبية، والشعرية واللسمائية والخطاب في الأسلوبية يظهر كإطار توزيعي بمقولات التشكيلات اللغوية ومكوناتها، وهو يتضمن الإشارة إلى قصد المتكلم بإيصال رسالة وإحداث تأثير معين في المتلقي، ولذلك تعد لغة الخطاب مجموع إشارات وهي تغتني وتكسب دلالاتها من خلال ربطها بسياقات ومواقف تنتجها علاقاتها التواصلية.

تصنيف الخطاب

يمكن تصنيف الخطاب بحسب السمة المهيمنة فيه والهدف منه.

الخطاب	السيمايات المهيمنة	أهداف الخطاب	المتلقي
الخطاب الإيديولوجي	توجيهية	المض على فعل أو رد فعل	الاستجابة للخطاب
الخطاب التربوي	توجيهية	المض على فعل أو رد فعل	الاستجابة للخطاب
الخطاب السياسي	توجيهية	المض على فعل أو رد فعل	الاستجابة للخطاب
الخطاب الإعلامي	إخبارية	إبلاغ مطومة ذات معنى مطلوب حالا	تلقي الخطاب واكتساب معرفة بالمخبر عنه
الخطاب التوصيلي العادي	إخبارية	الهدف من صياغة الخطاب	اكتساب معرفة للموضوع المخبر عنه
الخطاب الأدبي	تأثيرية، انفعالية، أدبية	هو إنتاج معنى ممكن	المشاركة في إنتاج المعنى

ويمكننا إخضاع هذه النماذج الخطابية إلى نماذج من الخطابات تتميز من بعضها بعضاً:

1- يمكن التمييز بين أنواع الخطاب حسب الهدف التواصلية المقصود، والنية الإبلاغية أو النية في إحداث أثر ما.

2- يمكن التمييز حسب النوعية التي تنجم عنها في استعمال اللغة.

3- يمكن التمييز بين الخطابات من خلال العلاقات السياقية والشكل اللغوي والموقف التواصلية المحدد من جراء ذلك، وبصورة عامة فالأثر الذي يحدثه الخطاب يكون حسب الامكانيات البنيوية الأسلوبية والوظيفية لهذا الخطاب.

تهدف جميع الاتجاهات الأسلوبية والشعرية والسميائية إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة علمية، ونرى أن كل خطاب أدبي يقوم على أسس بناء أسلوبية تحكمه علاقات بنيوية وظيفية يستمد أدبيته منها. وهذه العلاقات البنيوية الوظيفية تكمن في مكوناته اللغوية وخصائصه الأسلوبية، فالخطاب الأدبي في عرف الأسلوبية سرورية متجلية كأثر لتكوين المعنى في سياق مجموعة أفعال تواصلية تقوم في تكوينها على مستويين هما:

1- مستوى البنية السطحية.

2- مستوى البنية العميقة.

ولهذين المستويين علاقات أسلوبية وظيفية تتجلى في التشكيل اللغوي للخطاب الأدبي.

وهو ما يمكن تسميته بالسياق أو النظم كما يدعوه «عبد القادر الجرجاني»⁽⁸³⁾. والنظم علاقات تركيبية لمستويات اللغة المتنوعة وهو المحيط اللغوي للألفاظ والجمل في الخطاب كله. فاللغة لها نظامها الذي يحكمها، ونظام مفرداتها يقرر تجاور المبتدأ مع الخبر والفعل مع الفاعل والمفعول وسوى ذلك. ويصور نظام اللغة على أطراد هذه الظواهر، ولكن عندما يلجأ المبتدع إلى تطبيق هذه النظم في الكلام الأدبي فإنه لا يحافظ على هذا الأطراد، وإنما تحكمه سياقات الكلام فيخلق عن الرتب المحفوظة إلى انتهاكات أو توظيف قيم أسلوبية تبدو في شكل فقرات تعبيرية لها طبيعة مختلفة عن النظام المطرد⁽⁸⁴⁾.

يهدف تحليل الخطاب إلى خلق تآلف مشترك بينه وبين منجزات العلوم الانسانية والتجريبية وخاصة اللسانية وذلك لتمكن من الابتعاد عن الارتجال والانطباعية والأحكام المعيارية. ويهدف تحليل الخطاب إلى الخروج من التحليل العشوائي إلى التحليل الوصفي العميق لجميع مكونات الخطاب وتحليلها بنيويا ووظيفيا أن لغة الخطاب الأدبي تخرق العلاقات المنطقية الجافة في لغة التواصل العادية لتخرج عن المألوف في تشكيلها اللغوي الجمالي، ومن هنا نجد أن التحليل الأسلوبي للخطاب يبحث في الأسرار التي مكنت الخطاب من توصيل رؤيته، بل يسعى إلى الكشف عن الكيفية التي تم بها التعبير عن هذه الرؤية، وهذا يقف المحلل الخطاب الأدبي إلى وحداته اللغوية الأساسية، فيشرع في تحليل أصغر وحدة لغوية فيه وهي الصوت لينتقل إلى بنياته المعجمية والصرفية ثم مكوناته التركيبية وأخيرا المقصدية، وهنا يستعين محلل الخطاب بمنجزات الحقول المعرفية فيستثمرها ويطوِّع أدواتها ومفاهيمها المعرفية والعلمية لتحليل الخطاب الأدبي تحليلا علميا موضوعيا، يشمل المبنى والمعنى أو الشكل والمضمون، ومن هذا المنطلق يمكن أن لا يتم إقصاء بعض الظواهر النفسية أو الاجتماعية من الخطاب، إن الخطاب الأدبي

يقدم واقعاً محتملاً، بمعنى ما يذهب إليه المحلل في إقرار بعض الظواهر النفسية والاجتماعية، ليس شرطاً أن تطابق هذه النتائج أو التأويلات مرجعيتها في الواقع لأن لغة الخطاب متعددة، والخطاب الأدبي تواصل مؤسس على أن يكون خارج اللحظة التي نستهلكه فيها، ولهذا يتعالى على الزمن ويسعى إلى الخلود والأبدية.

كما يهدف التحليل الأسلوبي للخطاب الأدبي إلى الكشف عن القوانين الداخلية والقوانين الخارجية في نظام الخطاب الأدبي، ويحاول فهم عناصره ومكوناته البنيوية، وإبراز دلالاته وذلك بتحليل بنياته السطحية وبنياته العميقة، دون أن يغفل الإشارة إلى صلته بغيره من الظواهر المساهمة في تكوينه، وهو في كل ذلك يستفيد من منجزات العلوم الإنسانية والتجريبية. إن الاستفادة تحليل الخطاب الأدبي من هذه العلوم أدت إلى ظهور عدة اتجاهات ومناهج في تحليل الخطاب الأدبي؛ ولذلك نجد بعضاً من المحللين يعتبرون الخطاب الأدبي واقعة تاريخية، ومنهم من يعدة واقعة انتروبولوجية، ومنهم من يعدة شكلاً من أشكال الوعي الاجتماعي، وتعبيراً عن رؤية للعالم، ومنهم من يعدة ظاهرة لاشعورية وهو تعبير عن حياة الإنسان اللاواعية، ومن المحللين من اعتبر الخطاب الأدبي وتصويراً بالكلمات، لأنه لا يعني برصد الوقائع والأحداث كما هي في الواقع، وفي غمرة هذه الآراء نجد من يقول إن الخطاب الأدبي كائن مستقل بنفسه، وضمن هذه الاستقلالية تقع دراسته وتحليله أسلوبياً وبنيوياً وسيميائياً، وتظهر مكونات أدبيته وتتميز سماته الفنية وتبرز مصادره الجمالية، ومن المحللين من يهتم في تحليل الخطاب الأدبي بمكوناته الأسلوبية فألى جانب البحث فيما يقول الخطاب تستقطب اهتمامه كيفية التعبير عن الرؤية التي يتضمنها الخطاب.

استفادت الدراسات الأسلوبية من إنجازات اللسانيات سواء على مستوى بعض النتائج التي استلهمها الدارسون أو على مستوى منهجية البحث، ويظهر هذا في هيمنة المصطلحات اللسانية على الدراسات الأسلوبية. تحدد اللسانيات موضوعها انطلاقاً من اعتبارها أكبر وحدة قابلة للوصف اللساني. ولقد أصبحت هذه المقولة بمثابة الحد الذي يتفق حوله كل المشتغلين

باللسانيات، بينما موضوع الدراسة الأسلوبية هو الخطاب الأدبي، وإن كان الخطاب يتضمن جملاً ووحداً أخرى يطالها درس الأسلوب بالضرورة، وإذا كنا نجد العديد من اللسانيين إلى يومنا هذا لا يزالون يصرون على ضرورة الوقوف عند حده الجملة وعدم تجاوزها، فإننا بعض اللسانيين يؤكدون على حتمية تخطي هذا الحد لمآله من فوائد على تحليل الجملة ذاته (185).

يذكر سيد البحراوي في دراسته لقصيدته أمل دنقل «مقابلة خاصة مع ابن نوح» أن الذي كان أكثر وضوحاً في دراسته هو ضرورة الاستفادة من علوم اللغة الحديثة، لأن الأدب لا يستخدم مهما حاول الاستفادة من أدوات أخرى— سوى اللغة البشرية وهو لا يفعل فيها سوى إعادة تنظيمها حتى تحقق رؤيته الخاصة والجديدة. يحدث هذا في كافة المستويات: من إعادة تنظيمه للمستوى الصرفي والنحوي يخلق الإيقاع، ومن إعادة تنظيمه للمفردات العادية يخلق المجاز والدلالة الخاصة.. الخ، ومن إعادة التنظيم هذه، وكيفية وتوظيفها، تأتي خصوصية الأديب. كما تأتي خصوصية التعامل مع النص الأدبي، ولذلك ندرس فيه الإيقاع وليس فقط النظام الصوتي. وندرس فيه المجاز وليس فقط المعجم أو التركيب.. الخ (186).

إن استخدامنا للأدوات اللغوية يفرضه علينا كون اللغة هي مادة الأديب التي بها يتشكل عالمه تشكيلاً خاصاً، ولا يمكن الوصول إلى هذا العالم دون تحليل المادة اللغوية. ولكننا على يقين بأن التحليل اللغوي ليس هو الهدف وإنما هو وسيلة إلى عالم الأديب كما أن اللغة هي وسيلة الأديب أيضاً. صحيح أنه لا انفصال بين الوسيلة والغاية في الأدب بحيث إن اللغة ليست وسيلة محايدة لأنها جزء من عالم الأديب وتجربته وقد يكون تشكيلها الجميل غاية في حد ذاته عند بعض الأدباء، ولكن بالنسبة لنا لابد أن تكون هذه الغاية الجمالية مهدفة— هي أيضاً— من أجل الغاية النهائية للأديب كتجسيد لتجربة إنسانية (187).

يقول محمد الحناش: يؤكد الأسلوبيون على أن النص مزيج من الخطاب والنظام، أو مزيج من الخاص العام، والخطاب هو الخاص والنظام اللغوي هو العام. والنص في مجمله يقوم على ركيزتين أساسيتين تكونانه من الداخل:

1- المعنى الإيمائي «connotation» عناصره لغوية أو أشكاله للصغرى لم

يطرأ عليها أي تغيير دلالي فهي مازالت تحتفظ بمعناها المعجمي، ولا تعترف بالتغيرات السياقية سلباً أو إيجابياً.

2- المعنى الاصطلاحي «Denotation» عناصره الشكلية تحمل دلالات متعارف عليها في عليها في مجموعة لسانية مهيئة معينة، ويمكن أن يطلق على هذا المعنى، المعنى المجازي بينما يطلق على الأول المعنى الحقيقي للأشكال اللغوية، وبصفة عامة فإن النص ينقلب في الأخير إلى ثنائية بين الشكل والمضمون، أو كما عبر عنها «هلمسليف» بثنائية وباعية، حيث إن كل تغيير له شكل وجوهر، وكل محتوى له شكل وجوهر، على العالم اللغوي الأسلوبي أن يعرف كل هذه القضايا حتى يتأتى له إمكانية التحليل العلمي للأساليب⁽¹⁸⁸⁾.

يقول منتر عياشي إن «الدارس المهتم بالخطاب الأدبي ولسانيات النص يدرك أن هذا الاتجاه فضلا في بناء نظام نقدي ومعرفي لم تعرفه الإنسانية له مثيلا له إلا في أيامنا هذه، على يد نقاد زواجوا بين الدرس اللساني، الأدبي أمثال : جاكبسون، وغريغاس، ورولان بارت وتودوزوف، وغيرهم...»⁽¹⁸⁹⁾.

تنظر الأسلوبية إلى الخطاب الأدبي على أنه إنجاز لغوي يقرم من خلفه نظام حضاري، لأن الصلة بينهما هي الاشتراك في اللغة ولذلك كان النقد الأسلوبي ينظر إلى موضوعه «الخطاب الأدبي» على أنه فكر يفسره فكر دون إحالة النص إلى غير ذاته لتحديد معناه، وذلك ما يؤكد «ميشال آدم» في قوله إن النقد اللغوي الجديد «لا يهدف إلى تفضيل الشكل على المعنى، ولكنه يهدف إلى اعتبار المعنى شكلا»⁽¹⁹⁰⁾. وكذلك كان عبد القاهر الجرجاني يقول : «إن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»⁽¹⁹¹⁾.

يفرق «رولان بارت» بين الخطاب الأدبي وموضوعه، وبين النقد وموضوعه، أما عن الخطاب الأدبي فيرى أن الأديب روائيا كان أم شاعرا، ومهما كان المنحى الذي تأخذه نظرية الأدب يتكلم عن أشياء وعن ظواهر، قد تكون متخيلة من خارج اللغة أو من داخلها، «فالعالم موجود والكاتب يتكلم وهذا هو الأدب»⁽¹⁹²⁾. وأما النقد فموضوعه مختلف لأنه ليس العالم ولكنه الخطاب الأدبي فالنقد خطاب على خطاب، والخطاب الأدبي عمل لا يخلو من المعنى تماما، ولكن معناه

ليس واضحاً كلّ الوضوح؛ إنّه معنى مطلق، لأنه منجز لغوي، وهو نظام من الإشارات وكيونته هذه ليست في مرسلته ولكن في لغته، والنقد مطالب بإعادة بناء نظام المرسل، والنقد الأسلوبي مطالب بالموضوعية في تحليل الخطاب الأدبي وتحديد أدبيته.

يقول منتر عياشي: «النص يقول ما فيه، وهذا يجعله مستغن بنفسه عن غيره، وهو إذ يقول ما يقول يبني نموذجاً القرائي لأصلحه الخاص، وما دام هو كذلك، فمن العيب إذن أن نأتي إليه من خارجه محلين بأنماط مسبقة الصنع، في محاولة لكشف سرّ الكاتب أو الكتاب، فالقراءة بناء، والنص جسد غيور، ولا سبيل إليه إلا هو»⁽¹⁹³⁾. إنّ الخطاب الأدبي التخيلي هو نتاج يتضمن رؤية، وهذه الرؤية يمكن الوصول إلى دلالتها والقبض عليها، من خلال قراءة أسلوبية سيميائية تحدد الجوانب البنيوية والوظيفية في الخطاب المدروس، ولقد تحدث تودوروف في كتابه (الشعرية Poétique) عن مفهوم الرؤية في الخطاب الأدبي وعندها من المقولات الأساسية التي تسمح بتمييز الانتقال بين الخطاب والتحليل، وأفرد لها «جيرلو جنب» بحثاً مستقيماً بعنوان «علاقة السرد بالقصة التي يحكيها» في كتابه «Figures III»، والواقع أن الباحثين العرب قد استفادوا استفادة كبرى من جهود النقاد الغربيين في تحليل الخطاب، يقول «قاسم المقداد»: المقصود بتحليل الخطاب عموماً هو دراسة القواعد الكامنة وراء إنتاج ملفوظ ما، والكيفية التي يعمل بها ملفوظ يتكون من سلسلة من الجمل أو من الفقرات المتصلة مع بعضها، هذا فيما يتصل بالخطاب المكتوب، أما الخطاب الشفهي فيضاف إلى ما سبق جملة اعتبارات أخرى: منها موضوع الصوت أو الأداء أو النبرة... الخ وفي تحليل الخطاب يلجأ الباحث إلى ثلاثة مظاهر أو معطيات يقدمها الخطاب (أو يستخلصها هو بالذات) وهي (1) - المظهر الفعلي: الذي يتضمن معالجة الدوال الكتابية الفونولوجية (2) - المظهر التركيبي، وفيه تدرس العلاقات القائمة بين الوحدات النصية مثل (الجمل، مجموعات الجمل الفقرات... الخ) و (3) أخيراً المظهر الدلالي الذي تدرس فيه دلالات تلك الوحدات ودلالات العلاقات الموجودة بينها⁽¹⁹⁴⁾ وقاسم المقداد في تحديده خصائص تحليل الخطاب يعتمد النقد اللغوي الحديث الذي

لا يهدف إلى تفضيل الشكل عن المضمون بل يهدف إلى اعتبار المضمون شكلاً، لأنه يعتقد بأن الألفاظ أوعية للمعاني. ويعالج الباحث الجليلي دلالة في كتابه «مدخل إلى اللسانيات التداولية» تخصصاً لسانياً يدرس كيفية استخدام الناس للأدلة اللغوية في صلب أحاديثهم وخطاباتهم، كما يعني بكيفية تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث⁽¹⁹⁵⁾ ويستعرض الباحث «دلالة» نشأة اللسانيات التداولية باختصار شديد ويحيل إلى مرجعياتها الفلسفية والسيماثية والشعرية وسواها.

وأغلب النقاد العرب الذين يمارسون تحليل الخطاب الأدبي وفق علم الأسلوب بمختلف اتجاهاته يرون بأن الخطاب الأدبي إنجاز لغوي، وهو معادل لمفهوم الكلام كما تحدده اللسانيات.

4 - أدبية الخطاب :

شكل مفهوم أدبية الأدب انتشارا واسعا في رصيد الحركة النقدية العربية الحديثة، والأدبية لفظ وليد النقد الحديث يطلق على ما به يتحول الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية، ويختص هذا المصطلح أحيانا بصيغة علمية فيطلق على وجه من المعرفة الإنسانية قد تتبلور يوما، ويكون موضوعها «علم الأدب»، ومدار هذا العلم الافتراضي تحديد هوية الخطاب الأدبي في بنيته ووظيفته، مما يبرز النواميس المجردة التي تشترك فيها كل الأثر الأدبية، فتكون نسبة الأدبية إلى الأدب كنسبة اللغة إلى الكلام في نظرية «دوسوسير»⁽¹⁹⁶⁾، ولذلك تذهب إلى الإقرار مع «المسدي» أن لاشيء يمكن أن يبرر الأدبية إلى الأدب إلا ذاتها⁽¹⁹⁷⁾ فالأدبي هو ما يجعل الأدب ادبا حقا، وهو ذلك العنصر السري الذي يجعل نصا ما أو خطابا ما لا يقدم حقيقة ما ولا وصفا لواقع، ولا تحليلا لحالة، ولا حدا لتاريخ، ولكنه المؤثر ذلك التأثير الذي يشبه لذة الحلم وليس بالحلم ويطرب كال موسيقى ولكنه ليس موسيقى، ويصير المتلقي مفتنا ومعجبا وملتنا في آن واحد⁽¹⁹⁸⁾. إن النقد الحديث يرى الأدبية في مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وذلك لأن الذي يميزه كثافة الإيحاء وتقلص التصريح، وهذه الظاهرة تناقض ما يطرد في الكلام العادي عند استعمال اللغة استعمالا نفعيا، ولما كان من المتعذر أن تستقل الطاقة الإيحائية بالخطابه، إذ قد يكون تصريح بلا تضمين، ولكن لا يكون إيحاء بلا تصريح، فإن السمة الإنشائية أو «الشعرية» في الخطاب الأدبي تتحدد بنسيج الروابط بين الطائفتين التعبير بين طاقة الإخبار وطاقة الإيحاء⁽¹⁹⁹⁾.

اهتم النقد العربي الحديث بحركة الشكلانيين الروس فنقلت أعمالهم إلى العربية، واستفاد النقد العربي من إنجازهم وهذه الحركة هي حركة أدبية ونقدية نشطت في الثالث الأول من هذا القرن، وكان أصحابها ينتمون إلى جمعية أدبية عرفت بـ: «أبيار» أي جمعية دراسة الكلام الأدبي، تكونت في أوائل سنة 1917 بعد تأسيس حلقة موسكو اللسانية بستتين.

والمبدأ الأساسي: الذي اعتمدوا عليه ولازموه: مبدأ لخصه جاكبسون في جملة واحدة «إن موضوع علم الأدب ليس الأنب بل الأدبية» أي العوامل التي تجعل الأثر الأدبي أدبيا أو بعبارة أخرى الميزات التي يكون بها الأثر أثرا أدبيا، فحصرنا بذلك اهتمامهم في نطاق النص، وسكتوا عن كل ما يمكن أن يتصل به اتصالا مباشرا أو غير مباشر من عوامل نفسية أو اجتماعية، قد يدل عليها ذلك النص، وقد تكون تضافرت فكانت سببا في وجوده، وحجتهم في ذلك أن الدراسات التي تتناول الأثر الأدبي من الوجهة النفسية أو الاجتماعية أو غيرها تخرج عن نطاق علم صناعة الأدب أو «الإنشائية»، أو الشعرية⁽²⁰⁾ لتدخل في نطاق علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها، وأما المبدأ الثاني فهو مفهوم الشكل الأدبي فلقد رفضوا رفضا باتا ما كانت تذهب إليه النظرية الكلاسيكية القديمة والتي اعتمدتها المدرسة الرمزية الروسية من أن كل أثر أدبي ثنائية مقابلة الطرفين أي شكلا ومضمونا، ونفوا عن الشكل أن يكون بمثابة الغلاف أو الإناء يصب فيه سائل هو المضمون فالشكل والمضمون واللفظ والمعنى يكونان وحدة عضوية متلاحمة لا يمكن فصلها، والكلام الأدبي، بل كل كلام يتركب من مجموعة من العناصر تربط بين كل عناصرها علاقة معينة لوجود للعنصر خارجها ولا وجود للعنصر إلا بها، ومجموعة هذه العلاقات هي الشكل حسبهم فهو لا يحتوي المضمون بل الشكل هو محتوى المضمون، ويختلف الكلام الأدبي شعرا أو نثرا عن غيره ببيروث شكله⁽²¹⁾.

عالج الباحثة «ميشال أريفي» «ML. Arive» مسألة النص الأدبي وعلاقتها باللسانيات، وهو يسعى إلى تحديد خصوصيات النص لإظهار أدبيته وهي:

1- غياب المرجع: من خلال مناقشة قضية المرجع في الأدب، ينتهي إلى أن للنص مرجعا، وفي الوقت نفسه ليس له مرجع، لأن له خلا للمرجع.

2- الانفلاق: ينطلق من التمييز بين الانتهاء البنوي «نهاية الحكى»، والانتهاء التولييفي «نهاية الخطاب»، ولمعينة الانفلاق في النص، ينطلق من أربع مقولات نظرية من خلال ثنائية الحكى والخطاب في علاقتهما بالنص:

1- الخطاب منغلق، الحكى منغلق.

2- الخطاب منغلق، الحكى منفتح.

3- الخطاب منفتح، الحكيم منفتح .

4- الخطاب منفتح، الحكيم منغلق .

ويستخلص من خلال هذه المقولات، أنه من الممكن الحديث عن انغلاق النص أو انفتاحه من خلال المقولتين التي يسجل فيهما تناقض الحكيم والخطاب (2-4)، يشير إلى هذا في صيغة استفهام، ويحذر من المغالاة في اعتبار هذه الكيفية «الانغلاق» من عناصر أدبية النص.

3) تظهر لغة الإيحاء: يشير الباحثة إلى أهم القضايا التي يثيرها مفهوم الإيحاء «Connotation» منذ بالمسائل منتهيا إلى إمكانية تعويض مفهوم الإيحاء بمفهوم التناص حيث تظهر علاقات نصية أخرى، محيلا هذا المفهوم إلى كريستفا.

4) الإنتاجية: يركز الباحث على هذه الخاصية، ويرى أن النحو التوليدي يميز بين ظاهرتين إبداعيتين: الظاهرة الإبداعية الأولى تحكمها القواعد، والظاهرة الإبداعية الثانية تغير القواعد، إن الأولى تتصل بالقدرة، أما الثانية فبالإنجاز، وفي الإنجاز يتم تغيير القواعد عبر الانزياحات الفردية على القواعد، ومعنى هذا أن النص الأدبي يشتغل على صعيد بعض وحداته كيفما كان مستواها كتنافق، أي في صيرورة تطويرية، وتأتي الظاهرة الإبداعية الثانية لتأخذ شكل «الإنتاجية» محققة بذلك شرطا تزامنيا في إطار ذلك التعاقب (202).

يحقق النص أدبيته من خلال هذه الخاصيات الأربع التي يراها «ميشال أريفي»، ويبدو أن أدبية الأدب لا يمكن أن تحد بهذه الخاصيات فقط ولذلك استمر البحث في هذه الظاهرة عند كثير من النقاد لأن النص الأدبي لم يتوقف عن التجريب.

كان «موكروفسكي» وهو من رواد حلقة براغ اللسانية يضع الخطاب الأدبي في سياق تاريخ الأسب وفي سياق النسق الثقافي بأجمعه، ومع ذلك فقد جاء بتجديد تجلي في تعريف الفن باعتباره واقعة سيميائية، وقد نجح في وضع نظريته الأدبية في الإطار الأوسع لنظرية التواصل الموجهة نحو وجهة نظر سيميائية، ويبيّن «موكروفسكي» أن النص الأدبي هو في الوقت نفسه، دليل

وبنية من الأدلة، وأثمة يمثل إضافة إلى ذلك قبيعة، وإذا اعتبر الخطاب دليلاً أمكن تمييز مظهرين: الرمز الخارجي أو الدال الذي يمثل دلالة، والدلالة الممثلة أو المدلول، ولا يمكن للعمل الأدبي أن يختزل في مظهره المادي، ذلك أن النص المادي، الذي هو في اصطلاح موكروفسكي حدث عارض - لا يتمتع بدلالة إلا بفعل الإدراك وموضوع علم الجمال ليس هو العرض «الدال» بل هو الموضوع الجمالي المدلول». أي التعبير وما رافق العرض في وعي المتلقي»⁽²⁰³⁾. إن ما يلاحظ بجلاء أن مختلف الأدبيات الحديثة تسلك الطريق نفسها، وإن اختلفت أدواتها وتعددت أسئلتها، فهي تتفق في الانتقال عن الأدب إلى «أدبية الأدب»، وإن محاولات التمييز بين الخطابات الأدبية وفق خصائص ومعايير معينة دليل على ذلك، وخاصة البحث في الطوابع المهيمنة على الخطاب وتحديد قواعده النوعية، لإدراج الملقوظ وفق المعيار الذي يطابق جنسه الأدبي، وإن ظهور اختصاصات جديدة خاصة بهذا الخطاب الأدبي أو ذلك ليس إلا ترجمة عملية وتطوير الأسئلة والمشاريع التي دشنها الشكلانيون الروس منذ بدايات هذا القرن.

يقول عبد السلام المسدي: «فإن كانت وحدوية البعد الدلالي هي مقود الكلام في مسيرته بين طرفي جهاز التحاور، بعد أن اتسم الحدث اللساني بطابع الاضطرار، فإن ذلك يبقى المعطي الجوهري في أصولية الظاهرة اللغوية من حيث هي موجود موضوعي قابل للتشريح والعقنة، أما ما يعتري الظواهر من انزياحات عارضة وتحولات طارئة فإن يستقرأ بمنظور الحدث العرضي المتراكم من حين لآخر على الظاهرة الأساسية...»⁽²⁰⁴⁾. ويوضح الباحث في معرض حديثه عن الوظيفة الاخبارية للكلام قبل كل شيء أن اللغة وظائف أخرى متعددة أبرزها في الثقل الوظيفية الانشائية أو الشعرية؛ وهي تقوم أساساً على مغايرة وحدوية البعد الدلالي، أو على الأقل تقتضي الانزياح بقانون التوحيد عن مساره الرأس المستقيم، لتجعل فيه اتعاطفات تكبر وتصغر، وتعلو وتنخفض حسب كثافة الفعل الشعري في مفهومه الإبداعى العام كما حدده متضرر «البويطيقا» في اللفظ اليوناني، والمهم هو أن عوارض تعرض للغة تخرج بها عن مصانرتها الأولى في وحدوية الدلالة وشحنة الخطاب فتتحول سمة الكلام بصفة عرضية إلى تعددية الأبعاد، إما بضرب من المطاطية الذاتية،

أو ينوع من التلايل، مقصوداً كان أو غير مقصود، وسواء أكان تلييساً وتعمية أم مجرد ضبابية طارئة⁽²⁰⁰⁾.

وحسب عبد السلام المسدي فإن: الخطاب الأدبي ينتمي إلى صاحبه من حيث هو كلام مثير، أما أدبيته فهي أساساً وليدة تركيبته (الأسبنية) أي وليدة ما ينشأ بين العناصر اللغوية من أنسجة متنوعة متميزة، فالطابع الشعري في كل حدث أدبي هو بمثابة تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، وذلك بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي، فتكون السمة الأدبية متطابقة مع فكرة الاستعمال اللغوي المجسم والمحدود بسياق معين، لأنها تحدّد انطلاقاً من خصائص انتظام النص بنيوياً، مما يجعل الطابع الإنشائي علامة مميزة لتوعية مظهر الكلام داخل سياق الخطاب وما تلك السمة إلا شبكة تقاطع الدوال بالمدنولات ومجموع علائق بعضها ببعض، ومن كل ذلك يتألف النسيج النوعي للخطاب الأدبي. ومن هنا أيضاً يمكن الإقرار بأن سمة الأدبية في النص، لم تعد محصورة في بعض أجزائه دون الأخرى، ولا فيما يتولد عن بعضها من صور أو انزياحات؛ وإنما هي ثمرة لكل بناء النص حتى ولو تجلت ظاهرياً في شكل مقطع محدّد منه... فأدبية الخطاب وليدة التركيب الكلية لجهازه اللغوي انطلاقاً من الروابط القائمة فيه الضابطة لخصائصه البنيوية⁽²⁰⁰⁾.

اهتمت الدراسات الأسلوبية بدراسة مكونات الخطاب الأدبي، وتحديد خصائصه البنيوية والوظيفية وهي تلقي في هذا الاهتمام مع جملة من المعارف كالشعرية والسرديات والسميائية. وإذا كانت الأسلوبية قد أسهمت «في ظهور الشعرية».

فإن مباحث الشعرية في تتبع خصائص الخطاب الأدبي، وتحليل سمات أدبيته هي المباحث نفسها التي تتبعها الأسلوبية في تحديد سمات الأدبية في الخطاب. وفق «تزقنات تودوروف» إلى بلورة قواعد النظرية الشعرية، وذلك - في كتابه «الأدب والدلالة»⁽³⁰⁷⁾ وقد اتخذ ليحده محور العلائق التركيبية والعضوية بين الأدب مضمونا ومنظوما، فعالج جدلية استنتاج الأثر الأدبي، وحاول رسم حدود فلسفة المنهج بمطابقة أقامها بين الممارسة العلمية والممارسة

الوصفية متخذاً منها دعائمي الاستنطاق الوضعي للأدب. وقد توصل «تودوروف» بذلك إلى رسم معالم منطلقاته الأصولية مما وفر لتحليله حقولاً دلالية غريبة المداخل، طريفة النتائج على الرغم من إغراقه في التجريد المحض أحياناً، وأبرز مصادراته في العمل أن الشعرية لا تستطيع الاستغناء عن الأدب لتفحص مقوماتها الذاتية ولكنها في الوقت نفسه تعجز عن استبطان نفسها بنفسها ما لم تتجاوز الأثر الأدبي⁽²⁰⁸⁾ كان هذا تعليق عبد السلام المسدي على شعرية «تودوروف»، والواقع أن التقييم لم ينطلق فيه «المسدي» من دراسة وصفية تحليلية لجميع نتائج «تودوروف» في النقد الأدبي وفي نقد النقد، إن شعرية «تودوروف» تتحدد من خلال جميع نتاجه في النقد النظري والتطبيقي، كما أن الشعرية عنده لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية، ولا يهتمها حتى الأثر الأدبي في ذاته، إنما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الإجرائي: الخطاب الأدبي، وخصائصه⁽²⁰⁹⁾، ومكوناته البنائية الوظيفية والجمالية، وقد تمكن الباحث عثمان الميلود من دراسة شعرية «تودوروف» كما تجلت في أعماله.

لقد اهتمت الدراسات النقدية العربية بكتابات «تودوروف» واستفاد منها النقد في المجالين النظري والتطبيقي، وقد ترجم له كاظم جهاد فصلين من كتابه «الشعرية» الذي صدر سنة 1968 ثم صدر مرة أخرى منقحاً ومزيداً سنة 1972 عن منشورات «سوي» «Seuil» ضمن عمل جماعي بعنوان «ما البتوية؟» في مجلة «مواقف»⁽²¹⁰⁾ وذلك سنة 1978، وقد جدد «تودوروف» في هذا النص مفهوم الشعرية فقال: «ففي مقابل تأويل النص الخاص لا تسعى الشعرية إلى تسمية المعنى، وإنما تستهدف معرفة القوامين العامة التي تعتمد لولادة كل عمل، وفي مقابل العلوم التي هي التحليل النفسي أو الاجتماعي أو سواهما، لا تفتش الشعرية عن هذه القوامين إلا داخل الأدب نفسه، فالشعرية إذن هي اقتراب من الأدب كواقعة «مجردة» و«باطنة» في الوقت ذاته»⁽²¹¹⁾، وبالإضافة إلى ترجمة «كاظم جهاد» فقد ترجم له سامي سويدان كتاب «نقد النقد»⁽²¹²⁾ وفي ثنايا هذا الكتاب يقول تودوروف: «إن تغيير صورتنا النقدية على هذا النوع ليس ممكناً إلا إذا جرى تحويل في الوقت نفسه الفكرة العكوسة عن الأدب،

فمنذ مئتي عام ردد علينا الرومانطيقيون وورثتهم الذين لا يحصرون، كل منهم بشكل أفضل من الآخر، أن الأدب لغة نجد غايتها في ذاتها، حتى الوقت للرجوع إلى البديهيات التي من المفترض عدم نسيانها، للأدب صلة بالوجود الإنساني... إن الأدب لعبة شكلية لعناصر وفي الوقت نفسه هيئة إيديولوجية، وعدة أشياء أخرى كذلك إنه ليس بحثاً عن الحقيقة وحسب ولكنه هذه الحقيقة أيضاً...»⁽¹²³⁾.

وترجم له منذ عياشي كتاب «مفهوم الأدب» يقول منذر: «إن هذا الكتاب الذي تقدمه لقراء العربية، إنما هو في الواقع مجموعة من الدراسات اجتزأناها من كتاب تزيتان تودوروف «مفهوم الأدب» «La Notion littéraire» ثم أضفنا إليها دراسة أخرى رأينا أنها تتناسب مع طبيعة الموضوعات التي اختزلنا، بل وتشكل معها وحدة كاملة تعكس رؤية هذا الناقد اللساني. هذه الدراسة هي «العلاقات المجزئية»⁽¹²⁴⁾ ويحدد منذر عياشي هدفه من الترجمة في محورين هما:

1- إرساء قواعد جسر يصل الفكر النقدي العربي المعاصر بالفكر النقدي الغربي الجديد وتبكر النقد اللساني بخاصة.

2- تقديم صورة عن التيار النقدي اللساني من خلال أعمال الذين يعتمدون في تحليل الخطاب الجوانب الصوتية والتركيبية والدلالية⁽¹²⁵⁾.

إن تودوروف يعتمد المنهج اللساني في تحليل الخطاب الأدبي وهو من مرتكزات الأسلوبيين في التحليل، وهو يشير إلى هذه الظاهرة في كتابه «الشعرية» الذي ترجم إلى العربية كذلك إلى جانب ما ترجم من مقالات أو فصول من كتب في مجلات عربية.

يقول تودوروف: «نستطيع.. تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي»⁽¹²⁶⁾.

وكذلك قسم الشكلاويين الروس مجال الدراسات الأدبية إلى أسلوبية ونظم وغرضية، وكذلك تفعل في النظرة اللسانية المعاصرة بين الصوتية والتركيب والدلالة⁽¹²⁷⁾.

واشتملت مجلة آفاق في عدها الخاص بـ كـ «طرائق تحليل السرد» على ترجعات لدراسات هامة في النقد الحديث ومن ضمنها ترجمة مقال لتودوروف

بعنوان: «مقولات السرد الأدبي» وحوى هذا المقال تحديدا لفهوم «الأدبية» انطلاقا من دراسة إمكانات الخطاب الأدبي، ومميزاته الأدبية التي جعلته منجزا أدبيا⁽²¹⁸⁾.

اهتم النقاد الأسلوبيون العرب بمجموع ما أنجز في الحركة النقدية الغربية المعاصرة وتجاهل اهتمامهم في الترجمة المباشرة لنصوص الأسلوبيين والشعريين والسيماثيين الرواد أو الإشارة إلى جهودهم بتضمين بعض آرائهم في مؤلفاتهم. أو إشارة إلى أعمالهم في بحوث متخصصة.

يقترح «ريقاتير» تسمية الوظيفة الشعرية بالوظيفة الأسلوبية فهو يرى أن الوظيفة الشعرية تتصل بالجانب اللغوي الذي يصفه علم الأسلوب، وأن كلمة شعرية أكثر تحديدا من الجمالية التي استخدمها «جاكسون» في المراحل الأولى مع علماء «حلقه يراغ»، الجمالية شيئا فبعد وراء اللغة، وعلى الرغم من ذلك فإنها لاتزال تصور مجال الوظيفة في نطاق الفن اللغوي، وإذا كان «جاكسون» يقول بوضوح إن علم اللغة عندما يعالج الوظيفة الشعرية فليس يوسع أن يقتصر على مجال الشعر⁽²¹⁹⁾. لأن الوظيفة الشعرية عنصر مكون من جميع مجالات النشاط اللغوي، وإن اختلفت في كثافتها وتعقيدها من شكل لآخر.. فإذن نفترض عند الحديث عن الفن اللغوي أن موضوع التحليل سيتم اختياره طبقا لأحكام جمالية، مما يتعلو مع تصور فكرة الوظيفة.

وهذا يقترح «ريقاتير» إطلاق تسمية الوظيفة الأسلوبية على هذه الوظيفة الشعرية لتشمل جميع الأشكال البسيطة والمعقدة معا⁽²²⁰⁾ والواقع أن الرأي الذي يذهب إليه ريقاتير لا يخالف الصواب، لأن طبيعة التشكيل اللغوي في الخطاب الأدبي تقتضي تحليلا أسلوبيا عميقا لجميع مكونات الخطاب اللغوية، ومن ثمة تحديد خصائصه الأسلوبية وبناء الوظيفة والجمالية، وإن كان التداخل بين الشعرية والأسلوبية وهو تداخل مشروع مادام موضوع البحث واحدا والإجراءات التحليلية تكاد تكون واحدة.

ويرى «تودوروف» أن العمل الأدبي ليس هو ذاته موضوع الشعرية، إن ما تبحث عنه الشعرية هو خصائص هذا الكتاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي⁽²²¹⁾، ويدعو «تودوروف» إلى استعمال الخطاب الأدبي بدل الأدب أو

العمل الأدبي، وذلك لاعتبارات عديدة من بينها أن هناك علاقات بين الخطابات سواء على إبراز الخصائص التي تميزه من غيره.

يقول «تودوروف»: «ينشأ الخطاب حول الأدب مع تشوُّع الأدب نفسه.. هذا الخطاب لم يكن موحداً منذ نشأته سواء من حيث غايته أو أشكاله، ولكنه اتخذ اتجاهين مختلفين:

التفسير والنظرية⁽²²³⁾ وأن الخطاب النظري حول الأدب لا ينصب على الأعمال الأدبية ولكن بالضبط على الأدب أو على مقولات عامة لموضوعات معطاة. يقرب الحدس فيما بينها⁽²²⁴⁾، تنشأ الشعرية من هذا الخطاب أي بالعمود على مقولات الأعمال الأدبية أو طرائق صياغتها، فإذا أرادت الدراسات الأدبية أن تصير علما، فعليه أن تعترف بالطريقة باعتبارها شخصيتها الوحيدة⁽²²⁵⁾.

إن طاقة الأدبية في الخطاب تتولد مما يقع نظام اللغة من اضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا، فالأدبية بهذا المعنى هي حصيلة المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة اللغوية وهي مفارقات تنطوي على انزياحات. ومجاذبات بها تحصل السمة الأدبية إذ ينبغي على الكاتب اختيار ما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حياها وينقلها من مرجعها العادية المسطحة إلى خطاب يتميز بنفسه بفضل متعرجاته وثنوآته⁽²²⁶⁾.

يقدم عبد السلام المسدي عرضا لكتاب «دي لوفر» P. de laoffre في «الأسلوبية والشعرية في فرنسا»⁽²²⁷⁾، ويرى أنه ينقض فيه مبدأ البحث الأصولي في منهجية العمل الأسلوبي. معرضا عن تمثيل قواعد لموازنة بين عقلانية المنهج في العلوم الصحيحة وعفوية الاستقراء في حقول العلوم الإنسانية مسلما بداهة ومصادرة بما قبلية المنهج في كل بحث أسلوبي⁽²²⁸⁾.

يرى الباحث منذر عياشي أن أدبية الخطاب هي نقيض للتفعية التي يتميز بها الكلام اليومي في استعمال الناس للغة، ويعني هذا النقيض أن الأدبية قوة إيحائية مكثفة تسكن النص وتمتد على كل أطرافه حتى تضيق معها مساحة التصريح وتغيب الأسلوبية التعبير المباشر، كما يمكن تحديد الأدبية بأنها اختيار يقوم به المتكلم لكلامه معتمد على مخزونه اللغوي الضمني أو ماسماه تشومسكي التمكن «Competence». وأداء يقوم به المتكلم وفق قوانين نحوية قل

لاتظهر من أنزياح من قبله وتسمع اللغة به (228) والواقع أن الباحث منذ عياشي لم يختلف عن جميع الباحثين العرب والأجانب الذين حاولوا تحديد مفهوم الأدبية في الخطاب، وبخاصة جاكسون وأغلب الشككيين الروس وعبد السلام المسدي، وتوفيق الزبيدي وحمادي مسمود وسوامم.

تعتك الدراسات الأسلوبية على دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياق الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، فوجهة التحليل الأسلوبية تنصب في تساؤل عملي ذي أبعاد تأسيسية، يجعل الخطاب الأدبي مزدوج الوظيفة والغاية يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ المحتوى الدلالي، ويسلط مع ذلك على القبول تأثيراً ضاعفاً به يتفعل للرسالة المبلغة انفعالاً ما (229).

إن السمة الأدبية في الخطاب ليست محصورة في بعض أجزائه دون أخرى ولا فيما يتولد عن بعضها من صور أو انزياحات، وإنما هي ثمرة لكل بناء الخطاب، وأدبية الخطاب الشعري ولبدة التركيب الكلية انطلاقاً من الروابط القائمة فيه والضابطة لخصائصه البنوية (230).

وتحدث الباحث «جان كوهن» عن تطور مفهوم الشعر والشعرية فقال: «كلمة شعرية قد عنت زمناً طويلاً معايير نظم الشعر ونظم الشعر وحده» (231) وكان «لكلمة شعر هذه في العصر الكلاسيكي معنى لا لبس فيه، فقد كانت تعني جنساً أدبياً، أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم، أما اليوم فإن هذه الكلمة قد أخذت ولو عند جمهور المثقفين فحسب معنى أوسع، ذلك عقب التطور الذي بدأ فيما يبدو مع الرومانسية، ويمكن تحليله جملة على النحو التالي، لقد مرت هذه الكلمة أولاً، عن طريق النقل من السبب إلى المسبب من الموضوع إلى الذات، وهكذا عنت كلمة شعر الاحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة، وحينئذ صار من الشائع الحديث عن العاطفة أو الانفعال الشعري» (232).

ثم استعملت الكلمة توسعاً في كل موضوع أخرج أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الاحساس، استعملت أولاً في شأن الفنون الأخرى شعرية الموسيقى، شعرية الرسم الخ... ثم في الأشياء الموجودة في الطبيعة فكان «فاليري» يقول عن منظر طبيعي إنه شعري أو شاعري كما نقول ذلك عن مناسبة من مناسبات الحياة ونقول أحياناً بشأن شخص من الأشخاص، ومنذ لم يتوقف مجال

هذه الكلمة عن التوسع، حتى أصبحت تحوي شكلا خاصا من أشكال المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود⁽²³²⁾.

يهدف التحليل الأسلوبي إلى تحديد أدبية الخطاب بأنها مجموعة من الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وذلك لأن الذي يميزه، كثافة الإيحاء وتقلص التصريح، فإن سمة الأدبية في الخطاب تتحدد بتسيج الروابط بين الطائفتين التعبيريتين طاقة الإخبار وطاقة الإيحاء⁽²³⁴⁾، ومن هنا يمكن القول بأنها تتحدد أيضا بمقدار خروج الخطاب عن المألوف في تشكيله البنيوي والوظيفي، وتجاوزه لمستوى التقريرية في الإبلاغ، وأدبيته هي في الأساس وليدة تركيبه الأسلوبي واللساني.

يميز «جان كوهن» بين ثلاثة أنماط من الشعر وذلك لتحديد خصائصها الشعرية:

1- النقط في الواقع معروف باسم «القصيدة النثرية»، يمكن أن يدعى «قصيدة دلالية» إذ لا يعتمد في الواقع إلا على هذا الجانب من اللغة تاركا الجانب الصوتي غير مستغل شعريا، وتنتمي إلى هذا الصنف أعمال ذات اعتبار جمالي مثل: «أغاني مالدورور» أو «موسم في الجحيم»، وذلك يدل على أن العناصر الدلالية تكفي وحدها لخلق الجمال المطلوب.

2- أما الصنف الثاني الذي يمكن أن ندعوه «قصائد صوتية» لأنه لا يعتمد من اللغة إلا على عناصرها الصوتية، فلا يمكن أن نخرج فيه -على خلاف الأول - أي عمل مهم أدبيا والإنتاج الوحيد الذي ينتمي إليه هو إنتاج «شعراء يوم الأحد» الذين يفتنون بإضافة القافية والوزن لما لا يعدو، دلاليا أن يكون نثرا، ومن هنا جاء النقب القديح «نثر منظوم» الذي أطلق على هذا الإنتاج، ويبدو أن في ذلك مزية ليست لصالح النظم بالنظر إلى سلم المودودية الشعرية.

غير أن الأمر لا يتعلق بالنسبة إلينا بتقويم المودودية الشعرية لهذين المستويين تقويما مقارنا، فكيفما كانت قيمة كل منهما، فالثابت أنهما استعمالا معا على الدوام في التقليد الشعري الفرتسي.

3- عندما يوحد النمطان السابقان يعطيان هذه الأعمال التي يتلفظ بها في أذهاننا اسم الشعر التصاقا مباشرا مثل أسطورة القرون «La légende des siècles» أو «أزهار الشر» «Les Fleurs du mal» فهذه الأشعار التي تكون الغثة الثالثة تستحق أن تعطى اسم «الشعر الصوتي» - الدلالي، أو الشعر الكامل⁽²³⁵⁾.

السعاء الشعرية		
أنواع الخطاب	الصوتية	الدالية
قصيدة نثرية	-	+
نثر منظوم	+	-
شعر كامل	+	+
نثر كامل	-	-

يقول الباحث عبد المالك مرتاض، في شأن الأدبية من حيث هي مفهوم نقدي، ومن حيث هي خاصية يتعايز بها الخطاب الأدبي من سواء بعناصر تخصه.

- فما هي العناصر التي تستطيع أن تنتزع منا الشعور بأن هذا العمل أدبي، وأن الآخر غير أدبي؟ وهل مثل هذا الموقف الفني مجرد انطباعات تقوم على الذوق و المتأقفة الخلفية؟ أو أن الأمر يتعلق بأصول تعتمد، وقواعد تتبع؟ إن الإجابة عن مثل هذه الأملة هي التي تشكل صميم العمل النقدي المنصب على دراسة النص (236).

قادية النص تفسر بحسب كل منهج وإيديولوجية، وهذا ما جعل بعض اللبس في هذا الموضوع. والأدبية عند عبد المالك مرتاض تبدو في جوهر النص ونسجه وجماليته، وتمثله لرؤية وإخراجه في بناء لغوي تحكمه شبكة من العلاقات والشفرات (237).

والأدبية في اعتقادنا ظاهرة جمالية تمنح الخطاب الأدبي خصوصية وتحدث من تشكيل اللغة في الخطاب الأدبي وتبرز بوضوح كلما بلغت صنعة الكلام مستوى يوحي بإمكانيات دلالية كثيفة وهي ليست مقصورة على جانب الدلالة بل تنجز من نسيج البنى الصوتية وتوزيعها في متن الخطاب مع مراعاة طرائق توزيعها فيه بالإضافة إلى بقاء الألفاظ والعناية بنظمها في تراكيب تسهم في شحن النظام الكلي للخطاب بما يحقق له جملة من الوظائف أهمها الوظيفة التأثيرية والانفعالية ومساها من الوظائف وإذا كان ذلك كذلك فإن الأدبية تعكن الخطاب الأدبي من تجارزه وهذه ليخترق زمان حدوثه ومكانه.

5 - التناص في النقد الحديث

ظهر مصطلح التناص على يد الباحثة «جوليا كريستيفا» «Julia Kristeva» في عدة أبحاث لها كتبت بين 1966 - 1967 وصدرت في مجلتي «Tel quel» وأعيد نشرها في كتابيها «سيميوتيك» «Sémiotique» و«نص الرواية» «Le Texte du roman»، وفي مقدمة كتاب «باختين» «شعرية دوستوفسكي»⁽²³¹⁾.

إن مفهوم التناص عند كريستيفا يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كـ «عمل النص» ولا تعرف إلا بإدماج كلمة أخرى هي «idéologème»، وهي هيمنة تركييبية تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه، وبذا يكون التناص هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، إن التناص هو نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل؛ إنه يولد هذه الظواهر التي تنتمي إلى بداهة الكلام انتقاءها إلى انتقاء أسطيقا تسميها «كريستيفا» بالاستناد إلى «باختين». بـ «الحوارية» و«الصوت المتعدد» «Polyphonic - Dialogism»⁽²³²⁾.

وقد رصد «مارك انجينو» «Marc Angenot» استعمال مصطلح التناص في الخطاب النقدي الجديد، وتبّه إلى ملامح التناص في نقد «باختين» وإن لم يستعمل كلمة «تناص» ولا أي كلمة أخرى تقابله بالروسية، ولكنه ذكر مصطلح «تداخل» في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة» (1929) ومصطلح «تداخل» (كعامل حاسم في شكل العلامة) قد استعمل في مثل هذه الأنساق «تداخل السياقات»، «التداخل السيميائي»، «التداخل السوسيو- لفظي». هذا النسق الأخير هو ما تأخذ عند «كريستيفا» موقع «التناص» تقول «كريستيفا»: «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى». ويرى «مارك انجينو» أن مفهوم التناص عند «كريستيفا» وعند «باختين» في مجلة «Tel-quel» لا يظهر إلا في سياقات نظرية عامة⁽²³³⁾.

ويعرف «فيليب سولرس» «F.Solers» التناص بقوله: «كل نص يقع في ملتقى طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها؛ واحتداداً

وتكتيفاً ونقلًا وتعميقاً⁽²⁴¹⁾. وتحدث رولان بارت في الكتاب نفسه عن النص بوصفه «جيولوجيا كتابات» وقراءة الترسير تصبح هنا لكشف ما يكشف في النص نفسه الذي لقرا والعلاقة مع نص حاضر بغياب ضروري في الأول». ويشير «رولان بارت» إلى مفهوم التناص في كتابه «لذة النص» أنه يتجلى في سياق قراءة لا تتلزم بشيء، فالتناص هو استحالة العيش خارج النص اللانهائي سواء كان هذا النص لبروست أو لصحيفة يومية أو شاشة تلفزيونية، فإن الكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة⁽²⁴²⁾ فالكتاب يكتب مطلقاً من لغته التي ورثها عن سالفه، ومن أسلوبه وهو شبكة من الاستحواذ اللفظي، ذات سمة خاصة شبه شعورية، والكتابة أو الذوق الكتابي هي شيء يتناهى الكاتب، لفعالية الكتابة أن تحدث لنفسها وجوداً في داخلها⁽²⁴³⁾. إن طبيعة الكتابة تقتضي الاستناد إلى المخزون اللغوي الذي هو نتاج تراكم وتحصيل لعدد كبير من النصوص، ولذلك فإن النص أو الخطاب الذي يقدمه المبدع هو نتاج تفاعل نصوص لا حصر لها مفزونة في ذهن المبدع، ويتمخض عن عملية التفاعل والداخل لهذا النص الذي ينتجه المبدع، وهذا التفاعل هو الذي يدعى بـ «تداخل النصوص» أو «تداخل الخطابات» عند رواد النقد الأسلوبى والنقد التشرىحي وهو مفهوم متطور جداً في فهم العملية الإبداعية التي يعد مرجعها الأساس كتابات أخرى سابقة، وليس الواقع المادي كما هو خارج النصوص أو الخطابات.

اهتم الباحث عمر أركان بظاهرة التناص عند رولان بارت في كتابه «لذة النص» أو مغامرة الكتابة لدى بارت فهو يقول: «يمثل التناص تبادلاً، حواراً، رباطاً، اتحاداً، تفاعلاً بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع، يبطل أحدها مفعول الآخر، تتساكن لتتحم، تتعاقب، إذ ينجم النص في استيعابه للنصوص الأخرى، وتدميرها في ذات الوقت إنه إثبات ونفي وتركيب»⁽²⁴⁴⁾.

يقول مارك أنجينو: بعد مرور عشر سنوات على إطلاق كريستيفا لكلمة «تناص» والفرضيات المتصلة بها، نشرت مجلة (Poétique) الفرنسية عدداً خاصاً حول التناصيات (Intertextuopites) بإشراف «لوران جيني» (Jenny) سنة

1976 لتوضيح الأمر خاصة وأن الكلمة أصبحت على كل لسان، وقد اقترح «جيني» إعادة تعريف التناص في العبارات التالية: «عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى»⁽²⁴⁵⁾ وقد استفاد «عمر أوكان» من هذا التعريف وأعد صياغته كما يلي: إن التناص هو أن يجعل نصوصاً عديدة تلتقي في نص واحد «دون أن تتدمر أو ترفض» والتناص ليس سرقة، وإنما هو قراءة جديدة، أي كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول، ومن هنا كان التناص صورة تضمن للنص وضعاً ليس الاستنتاج، وإنما الانتاجية⁽²⁴⁶⁾ ويوظف «عمر أوكان» قول «ريكاردو» في التناص إذ هو «استعداد عنصر ما لنص بأن يدخل في علاقة مع عنصر واحد أو عدة عناصر لنص آخر على الأقل». والتناص حسب «لوران جيني» هو تحويل وتمثيل نصوص عديدة يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى وقيادته⁽²⁴⁷⁾ أما «رولان باوت» حسب الباحث «عمر أوكان» فيجعل من الأدب نصاً واحداً ناهياً إلى أن «كل نص تناص» إذ إن النص يظهر في عالم مليء بالنصوص (نصوص قبله، نصوص تطوقه، نصوص حاضرة فيه...) وهو بذلك يعيد توزيع اللغة، إنه يقوم بطريقة الهدم وإعادة البناء التي يخضع لها النص، والنص يمثل لانهاية اللغة، إن النص هو مجموعة من الإقتباسات المجهولة والمقروءة والاستشهادات الاستنساخية، وهي التي تضمن إنتاجية النص وممارسته الدالة عبر نسجه المتشابه والنسيج هو الأصل الاشتقاقي للنص⁽²⁴⁸⁾.

ويشير «عمر أوكان» إلى استعمال النقاد العرب مفهوم النسيج بالدلالة نفسها التي وردت عن رولان باوت ومن هؤلاء النقاد الجاحظ، وابن طيات، والجرجاني وسواهم.

أشار الباحث ميشال ريفاتير إلى مفهوم التناص واستعمله كموتبة من مراتب التأويل، وهذا الاستعمال مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية الأسلوبية والمقروئية الأدبية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون فإن مرجعيات النصوص حسب ريفاتير هي نصوص أخرى والنصية مركزها التناص⁽²⁴⁹⁾، ويعلق «مارك أيجينو» على تعريف التناص عند ريفاتير بقوله: «أعتقد أنه في المجال الذي تطور فيه تفكير ريفاتير نجد أنه توصل إلى إعطاء

التناص قيمة إجرائية متميزة عن المعنى القديم الذي يطرحه على مستوى المصادر؛ على أن هذا لا يمنع من القول على أن التناص استقدم هنا لخدمة أسلوبية أدبية لا تستطيع حداثتها وموسوعيتها إخفاء الطابع المحافظ والضيق نسبياً لحقل التطبيق (200).

ويضيف الباحث «مارك أنجينو» إلى توضيح مسار هذا المصطلح في الخطاب النقدي الجديد؛ أن كلمة «تناص» تشذ عن أي إجماع غير أن هذه التغيرات في التعريف لا تعزها من وظائفها النقدية، ويحاول تحديد هذه الوظائف النقدية كما يلي.

1- فكرة النص كقابلية تناصية..

2- إن النص باعتباره تناص أصبح مادة «أبستمية» «Epistémique» من ابستمولوجيا متعلقة بالمعرفة...

3- إن فكرة التناص ترفض انغلاق النص...

4- إن فرضية الحقل التناصي «Champ Intertextuel» سمحت بالحد من عملية تقليص الممارسة الرمزية «البراكسيس» ومن الحكم العسفي المنطلق من «بنية تحتية» اقتصادية مزعومة...

5- تستخدم كلمة «التناص» من الناحية الدلالية مصدراً لنحت وابتكار العديد من المصطلحات التي يصعب العثور على مصدرها مثل «إطار القراءة» عند ميشال زرافا «Zeriffa»، و«نحو التعرف» عند «فيرون» «Elisco Veron»، وكذا بإعادة التشغيل للنظري نصيغ مثل «مقطع»، «كولاج»، «مونتاج - تركيب» و«التحويل أو القلب»...

ويتهيأ مارك أنجينو إلى القول: أن المسألة ليست في معرفة: «ماذا نعني بالتناص؟»، ولكن «لأي شيء يصلح أو يستعمل؟»، وهذا بدوره مرتبط بملاحظة تاريخية وهي أن كلمة «تناص» هي مجال نقد لم يتجزأ بعد كما ينبغي للوظيفية والبنائية (201).

يرى أنور العوتجي أن «مصطلح التناص لا يمكن أن يلهم إذا في تعارضه وتناصه مع مصطلح «النص» ويستعين في تحديد هذا المفهوم بما ينهض إليه

الشكلازيون الروس وعلى رأسهم جاكبسون في اهتمامه العلمي بنسيج النص ومادته والتأكيد على «سنكرونية» العمل الأدبي عن كل مقاربة تأتي من خارج النص، كما أنهم لم ينسوا ما يحيل عليه النص مما هو عائق بسياقه الخارجي⁽²⁵²⁾.

ويرى في حديث جاكبسون عن «السنكروني»⁽²⁵³⁾ إرهافا متقدما في طرح مسألة التناص؛ وإذا كان «مارك أنجينو» أغفل الحديث عن هذا الإرهاف الذي جاء به جاكبسون بمفهوم التناص فقد أشار إليه أنور المرتجي ووظفه توظيفا حسنا يقول جاكبسون: «إن تاريخ نظام ما، هو نظام، وهكذا تتجلى النزعة التزامنية الخالصة الآن أشبه بوهم: فكل نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله اللذين هما عنصراه البنويان العلامان - أنزعة تقليد القديم كرافعة أسلوب، أي للخلفية اللسانية والأدبية التي نحس بها كإسلوب متجاوز وبال. ب - الميولات التجديدية في اللغة والأدب والتي نشعر بها كتجديد للنظام»⁽²⁵⁴⁾ وهو هنا يؤكد حركية مفهوم السنكروني أي التزامني الذي يدعو إليه في قوله: «إن مفهوم النظام التزامني الأدبي لا يطابق مفهوم الحقبة L'epoque» السانج، نظرا إلى أن هذا المفهوم لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن، وإنما أيضا في أعمال انجذبت إلى فلك النظام آتية من آداب أجنبية أو من حقبة سابقة، إنه ليس كافيا أن نفهرس بلا مبالاة الظواهر المتعاضدة، فما يهم هو دلالتها السلّمية بالنسبة لحقبة معينة»⁽²⁵⁵⁾ يقول أنور المرتجي إن جاكبسون على الرغم من عدم استعماله مصطلح التناص، فقد مهد بملاحظاته القيمة حول علاقة السنكروني بالدياكروني - لمن أتوا بعده أن لا يتعاملوا مع البنية والتزامن بطريقة استاتيكية أي ثابتة. وقد ألمح أنور المرتجي إلى بعض آراء الشكلازيين والتي لم ترق إلى وضع نظرية مكتملة حول التناص؛ بل غاب مصطلح التناص كمبدأ إجرائي في تحليل الخطاب الأدبي. وقد ذكر «تودوروف» ما يدل على مصطلح التناص عند محاولة تقديم التحليل الشكلي للنص الأدبي يقول: «إنه من الوهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي له وجود مستقل، إنه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممثل بالاعمال السابقة، إن كل عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي التي تكون حسب المراحل التاريخية تراتبية مختلفة، إن معنى مدام بوفاري يكمن في تعارضها مع الأدب الرومانسي»⁽²⁵⁶⁾ كما أن كثيرا من الأدباء يشيرون إلى أن مملوستانهم الأدبية هي

تجسيد لذاكرة نصية ويحضورها يقوم الأدب في «مالارميه» (Malarmes)، لا يرى في الأدب سوى عملية إوجاعية. وميشال بوتور (M. Butor) يعتبر أن كل إبداع أدبي ينتج داخل مجال محاصر بالأدب، أن كل رواية أو قصيدة كل كتابة جديدة هي مشاركة داخل المعنصر السابق، ويقول بروجيس (Borges): «إن جميع الأعمال الأدبية هي من صنع كاتب واحد غير زمني Intemporel وغير معروف Anonyme وفي نواصة ميشال أريفي (M. arrive) حول «لغات جاري» (Langages de Jarry) يقول في التناص: «إنه مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، هذا للتناص يمكن أن يأخذ أشكالاً مختلفة. الحالة المصدرة هي بدون شك مكونة مجموع المعارضات، حيث التناص يكون مجموع النصوص المعارضة» (257).

ويستعين أنور الموتجي في تحديد مفهوم التناص بآراء النقاد المعاصرين، أمثال: جيرار جنيت وميشال أريفي، وميشال ريفاتير، وميخائيل باختين وجوليا كريستيفا وسواهم.

ولا يكتفي بعرض آراء هؤلاء النقاد بل يحاول أن يؤصل مقولاتهم في التناص ويوضحها ويناقشها كما وجدناه يرصد جملة من المصطلحات التي راجت في الخطاب النقدي الحديث، وتحمل دلالات قريبة من مفهوم التناص كمفهوم الإنتاجية Productivite عند كريستيفا الذي يهدف إلى تجاوز التصور المحدود للنص؛ فالنص ليس منتوجاً Produit للعمل؛ إنما هو مجال وسرح الإنتاجية حيث يوجد المنتج والمستهلك (المرسل والمتلقي)، إن النص يشتغل على اللغة، يقوم بتكسيدها وهدمها كلفة تعبيرية، وذلك عن طريق المتكلم الذي لم يعد مستقلاً عن الموضوع وإنما «صار يسكن من طرف الدال» (258).

عند دراستها للنص تميز كريستيفا داخله بين مستويين، هناك: النص الظاهر Pheno Texte والنص المولد Geno Texte. إن النص الظاهر هو التظاهر اللغوي كما يترأى في بنية الملفوظ المادي وهو مجال اللغة التواصلية، أما في النص المولد فيتعلق الأمر بالعمليات المنطقية التي تفسر السيرورة التي تقطعها الإندلالية (شبيه بعمل فرويد في تأويل الأحلام) إنه مجال المكبوتات، والمكان الذي توجد فيه الدلائل مستثمرة من طرف الدوافع، باعتباره موضح البنية العميقة (حسب تعبير تشومسكي) (259).

ويرى أنور المرتجى أن هذه المفاهيم أعادت مقاربة النص، وقدمت صياغة نظرية لسميائيات جديدة، فالقناص حسب المرتجى هو شرط كل نص، فهو أحيانا حضورا لنصوص مختلفة حسب أشكال أحيانا يمكن التعرف عليها، إن القناص ليس تقليدا وعملية استرجاع إرادية وإنما هو إنتاجية، ويشير المرتجى إلى التصنيف الذي قدمه «جيرار جينيت» لأنواع القناص منها: مايسمي: «النصوص الشاملة» «Architextes» وهو مصطلح يعادل مفهوم الأدبية عند الشكلايين الروس، ومصطلح «التمالي» «Transcendence» عند البحث عن علاقة التقاطع والتداخل بين النصوص والمابعد نصية «La Trintextualite» والاستشهاد «La Citation» عند القدماء، والمعارضة والظلميح «L'allusion»، والمابين النصية «Paratexte» وهو تناص أقل وضوحا وملحمة بسيط وفرعي في مجال العلاقة بين النصوص، وهو مصطلح يقارب «ما قبل نصية» «L'avant-Texte»، الذي يشتمل على المسودات والمشاريع غير المكتملة للكتاب مثل المذكرات وخطط الأعمال الأدبية ثم مصطلح الميتا نصية «Metatextualite» وهو يعني العلاقة المسماة عند القدماء «بالتعليق» «Commentaire» وتربط بين نص وآخر لا يمثل موضوعه وبدون أن يسميه، ومصطلح الشامل النصي «L'architextualite» ويعني العلاقة «المابين نصية» ومصطلح لتقليدية «Hydertextualite» وهو كل عملية توليدية لنص من نص آخر عن طريق تحويل بسيط.

ويشير أنور المرتجى إلى القضايا التي يطرحها التناص في علاقته مع المفاهيم النقدية العربية القديمة، مثل المعارضة والسرقات الأدبية والتأثير والمصادر الأولى، وهذه المفاهيم حسب الباحث تحتاج إلى بحث مفصل (260).

ليس الخطاب الأدبي ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع خطابات أخرى، ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه، جميعا تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن الخطاب يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لانحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي تتألف. إن شجرة نسب الخطاب شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لاشعوريا، والموروث يبرز في حالة تهيج وكل خطاب هو حتما: خطاب متداخل (261).

أي خطاب مهما كان ليس إلا أركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة قبل، ومعنى هذا: أن الخطاب الأول يتكون من مقومات (+أ)، (+ب) (+ص) ... أو يتهمي (+أ)، (+ص)، (+ك) .. فعملية الاشتراك في مقوم أوعدة مقومات ضرورية لتجنيس الخطاب اللاحق مع السابق، وكلما قل الاشتراك في المقومات زادت فائدة الخطاب التالي وأصالته.

وكما اشترك الخطاب في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة قائدة للأصالة⁽²⁰²⁾.

في تحديد مفهوم التناص الذي لا يختلف كثيرا عن مفهوم «تداخل الخطابات» يرى محمد مفتاح أن المفهوم قد يتداخل مع مفاهيم أخرى مثل «الآدب المقارن» و «المثاقفة» و «دراسة المصادر» و «السراقات» ولهذا فإن الدراسة العلمية تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره. ويحصر مجاله لتجنب الخلط على أن هذا العمل يقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدة وتتناول الظروف التاريخية والإستيمية التي ظهر فيها، ثم ينتقل الدارس إلى تحديد هذه المفاهيم تحديدا مختصرا ويشير محمد مفتاح إلى الدارسين الذين تناولوا هذا المفهوم بالتحريف وهم «كريستيفا، وأريفي، ولوران وريفاتير». لم يقدموا تعريفا جامعاً مانعاً، مما جعله يستخلص تعريفاً من مختلف التعاريف، ليستقر على أن «التناص» هو:

«فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة»

«ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصويرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده».

«محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تصعيدها».

ومعنى هذا: أن التناص هو تعالق - «الدخول في علاقة» - نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة⁽²⁰³⁾.

يقدم «محمد مفتاح» وجهة نظره في مفهوم «التناص» ليخلص إلى أنه إذا كانت ثقافة ما محافظة تنظر إلى أسلافها بمنظار التقديس والاحترام، وإذا لم

تتعرض لهزات تاريخية عنيفة تقطع بين نواصلها؛ فإنها تكون مجترة محافظة وإذا كانت ثقافية متغيرة انتابتها تحولات تاريخية واجتماعية عميقة فإنما غالباً ما تعيد النظر في تراثها بعناصير نقدية⁽²⁶⁴⁾.

وما قلناه في الثقافة -صفة عامة- نقوله على مستوى الأدباء والشعراء، نعمهم المعتنق العقدي العسالم، ومنهم المشاكس المعتدي الناثر... على أن هذه اللثائية الضيقة يجب أن لا تحجب عن أعيننا تعدد الظواهر الأدبية المعقدة، فقد تكون هناك مواقف وسطى متعددة بين المحاكاتين:

1- المحاكاة الساخرة (التقسية) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناس إليها.

2- المحاكاة المعقدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناس. ومهما يكن فإن رد النصوص إلى أحدها يعتمد على حصانة القاريء ومعرفة وحدة انتباهه، لأنه لا فكاك من التناس ولا مناس منه. فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المثالي أيضاً⁽²⁶⁵⁾ ويدعم مخد مفتاح رأيه هذا إستناداً إلى العراصات اللسانية، واللسانية النفسية التي ظهرت في السنوات الأخيرة والتي تهدف إلى ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم⁽²⁶⁶⁾.

ويذهب الباحث «عبد المالك مرتاض» إلى ما ذهبت إليه الباحثة «كريستينا» في قضية التناس فهو يقول: «إن النص شبكة من المعطيات الالستية والبنوية والإيديولوجية.

تتضافر فيما بينها لتنتج، فإذا استوى مارس تأثيراً عجباً من أجل إنتاج نصوص أخرى، فالتص قائم على التجديدية بحكم مقروئته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائته تبعاً لكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة فالتص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءة، ولعل هذا ما تعلق عليه «جوليا كريستينا» «إنتاجية النص» «Productivité du Texte» حيث أنه يتخذ له من اللغة مجالاً للنشاط، فتراه يرد إلى ما يسبق هذه اللغة محدثاً بعداً بين لغة الاستعمال الطبيعية... والحجم الشاعر للفعاليات الدالية، فتتوسط

اللغة يعني الاهتمام إلى كيفية نشاط هذه اللغة، التي هي أصل النص الأدبي في كل مراحله ومظاهره⁽²⁶⁷⁾. إن مادة النص التي شكلت كيانه وحققته له وجوده هي اللغة ولذلك كان لمادته وجود قبل تكوينه في الصورة التي هو عليها، أي قبل صوغه في هيئته البنوية والوظيفية، فمادة النص لها وجود سابق بحكم تداولها بين أفراد القوم، وتعبيرها عن أغراضهم، واستعمال النص الأدبي اللغة لتحقيق وجوده دليل على شراكته مع غيره من النصوص في استعمال المادة نفسها. وهذا كخيل الأحداث التماس بين النص المنجز، والنصوص السابقة عليه، وبخاصة النصوص التي أنجزت في الجنس نفسه، وحققته ماهيتها في النوع نفسه، والقول على منوال والكتابة فيه، يعني تمثل جنس القول الذي يراد الكتابة على شكلته، وهذا ينطبق على النصوص في بعض أشكاله وتجلياته.

حقق مفهوم «النفاص» انتشاراً في الدراسات النظرية والتطبيقية العربية باعتبار مفهوم إجرائياً في تحليل الخطاب الأدبي؛ الشعري⁽²⁶⁸⁾ والسردى⁽²⁶⁹⁾.

بدأ اهتمام النقد العربي الحديث بمفهوم النفاص نظراً إلى أهميته في تحليل الخطاب الأدبي، وباعتباره مفهوماً يقول بتداخل النصوص وتناسلها فيما بينها، بمعنى أنه ليس هناك نص لا يعتمد على نص آخر أو مجموعة من النصوص، فالنص المنجز ليس إلا تجميعاً لنصوص سابقة، يعيد تشكيلها من منظوره ليقدّم نصه الجديد وانطلاقاً مما سبق توصل أغلب النقاد العرب الذين وظفوا هذا المفهوم في تحليل النصوص إلى استخراج نصوص سابقة من النصوص المدروسة، فهذا محمد مفتاح في تحليل قصيدة ابن عبدون الراهية يحدد ظاهرة النفاص فيها وفق ثلاث بنى وهي:

I- بنية التوتر 1- الدهر الغرار II- بنية الاستسلام 2- الدهر العادل 3- الدهر العادل الجائر.

III - بنية الرجاء والرهبة. 4- الدهر الجائر للعادل⁽²⁷⁰⁾. ومن خلال مجموع هذه البنى يستخرج توظيف الشاعر للأمثال والحكم ونصوص شعرية في الدهر وتجلياته وعدم استقراره على حال واحدة، والمرت والحياة والشقاء والفزع، وقد تصرف الشاعر في النصوص التي وظفها في خطابيه الشعري، ولم يكتف بتضمينها كما هي في أصل وضعها، ولعل الغاية من ذلك هي إدهاش

المثلي بصياغة جديدة للنص الموروث، فالمتلقي المتمرس يدرك الثابت والمتغير في الخطاب الجديد، ومن خلال عملية التناص يتم التواصل مع نصوص سابقة، وعبرها يكون حضورها، وكأن النص الأدبي يفتح عبر كثافة التناص على أفق لامتناه، ومن هنا تكون الغرابة والألفة في النص الأدبي، وتحقق هذه المعادلة في وقت واحد.

يقول سامي سويدان، معقبا على محمد مفتاح في بحث يتضمن عنوانه «استراتيجية التناص» ليس هناك لمحة تناصية واحدة بالمعنى الذي يقدمه الباحث للتناص بأنه: «تعاقد نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة» إن في التحليل عودة إلى أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم «لا تطلب أثرا بعد عين» حديث وهابكم وخضراء الدمن... إنما ليس هناك عودة إلى نصوص شعرية، خاصة منها - ما يتعلق بالمطلع على الأقل - تلك الطلالية والحكمية والراثية وهي وافرة العدد، كان يمكن لها أن تشكل مادة خصبة لمقاربة النص من زاوية التداخل النصي «أو التناص» الذي يعتبره الباحث للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان... (271). وقد نضيف إلى ما ذهب إليه الباحث سامي سويدان أن محمد مفتاح في حديثه عن التناص لم يفصله إلى أنواع أو أقسام، وإنما تناوله بصورة شمولية، غير أن هذه الشمولية في التناول النظري لهذا المفهوم لم يوظفها بصورة عميقة وموسعة في استخراج جميع ما تضمنه النص من تناص، وأهم البنى التناصية الواردة في نص ابن عبدون هي: الدهر وتقلباته، ورثاء الممدن، والمدح وسوى ذلك وهي موضوعات تشكل رصيدا ضخما في أشعار القدماء (272) على ألا يكتفي بالدرس يرصد تراكم موضوع من الموضوعات في الشعر أو النثر وإنما يحلل هذه الظاهرة ويشير إلى أبعادها ويحدد دلالتها وطرائق توغليها في النص السابق والنص اللاحق.

وتوسع محمد مفتاح في دراسة التناص في كتابه «دينامية النص» (تظهيراً وإنجازاً) تحت موضوع الحولوية في النص الشعري، وتناسل النص الشعري، وحاول الإجابة على إشكال الاجترار وإعادة الإنتاج في الثقافة العربية في مجالي السخرية والجدية ودرس هذه الظاهرة مؤاعيا وظائف كل إنتاج في بنيته وقصديته وظروف إنتاجه، ومبينا كيفية اشتغال النص بناء على شبكة

العلاقات⁽²⁷³⁾ يجدد سيد البحراوي مفهوم «التناص» بأنه «اعتماد نص ما على نص آخر أو أكثر»⁽²⁷⁴⁾. ويضيف إلى هذا أن «النص الجديد دائماً يعتمد على نصوص سابقة، من أجل إعادة تشكيلها من منظور نصه الجديد»⁽²⁷⁵⁾ ومن هذا المنطلق يرى سيد البحراوي أن أبرز عناصر قصيدة أمل دنقل قاطبة هو التناص. وفي القصيدة المدروسة يرى أن التناص يتجلى منذ الوهلة الأولى في العنوان: «مقابلة خاصة مع ابن نوح عليه السلام» ويعمم البحراوي القول في التناص بأنه خصيصة من خصائص الشعر العربي الحديث ويظهر بوجاهة متفاوتة، ومنها: الرموز بسيطة، تظهر في ديوان أمل دنقل الأول «مقتل القمر» في قصائد مثل: «مقتل القمر» حيث رمز الصليب وأوديب في قصيدة استريحي. 2- وقد وظف رموزاً من التراث القومي لإتاحة إمكانية التواصل مع التراث لاختراق الماضي وإيصاله بالحاضر واستشراف المستقبل⁽²⁷⁶⁾. وتبقى وجهة نظر أمل دنقل مهمة في مجال تحديد الأبعاد الوظيفية للتناص وتوظيف التراث الانساني والقومي في الخطاب الشعري، يقول سيد البحراوي: «يشير عنوان القصيدة إلى «ابن نوح» كما أن السطر الأول فيها يشير إلى طوفان نوح، وينتشر كلاهما في القصيدة ككل، وقصة طوفان نوح وردت في التوراة والقرآن وفي أساطير شعوب أخرى كثيرة مثل الهند «حيث أسطورة مانو» وبلاد ما بين النهرين أسطورة جلجامش وغيرها. وينهب بعض العلماء إلى محاربة تأكيد أن الطوفان قد حدث بالفعل نتيجة لتحويلات جيولوجية محدّدة هي نهاية العصر الجليدي الأخير «البليستوسين» أنه استمر فترة طويلة نتج عنها بعد ذلك تشكيل العالم الحالي ببحاره وجزره»⁽²⁷⁷⁾.

وحاول البحراوي تحديد أبعاد الطوفان وأشار إلى بعض دلالاته ومنها بداية الحياة ومنها تشكل العالم والتجديد، وجاء في النص بدلالة مفارقة وهي النحطيم والتخريب، وأشار الباحث إلى استعمال «دنقل» بعض المفردات من التوراة والقرآن مثل: «طوبى، ولنا المجد» ويشير إلى مرجعية النص في التوراة في سفر التكوين الإصحاحات السادس والسابع والثامن والتاسع وعدد آياتها 67 آية، والنص الخاص بالطوفان كحدث يشغل حيزاً صغيراً ويرد في الإصحاح السابع، ويستشهد الباحث بهذا النص التوراتي في بحثه، كما أشار إلى النص

القرآني حيث يرد ذكر نوح عليه السلام في سورتين: «سورة الشعراء» الآيتين (119-120) «وسورة هود» التي يرد فيها الحديث عن نوح في اثنتي عشرة آية (36-41) وعقد الباحث مقارنة بين النص التوراتي الذي رآه يناسب الوصف والسرد، والنص القرآني بإيجازه وكثافته وشعريته يلائم النص الشعري، وهام بتحديد أشكال التفعيلات في النص القرآني وتحدث عن العجائز في النصين، وألمح إلى تفسير القرطبي «الجامع لأحكام القرآن» وحديثه عن الطوفان، ثم عاد إلى تفسير ظاهرة التناص في علاقتها بالواقع وألمح إلى واقع الصراع العربي الإسرائيلي والموقف الأيديولوجي والوطني لندبل، وخلال تحليله هذه القضية وفق ما تضمنته من تناص حاول الوصول إلى رؤية النص (278).

يقول جنيت: «في الواقع لا يهتمني النص حالياً إلا من حيث «تعالیه النصي» أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جليلة مع غيره من النصوص. هذا ما أطلق عليه «التعالی النصي» وأضمنه «التداخل النصي» (أي التناص) بالمعنى الدقيق والكلاسيكي منذ جوليا كريستيفا، وأقصد «بالتداخل النصي»: التواجد اللغوي سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً لنص في نص آخر ويعتبر الاستشهاد؛ أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في أن واحد بين هالين أو مزدوجين، وأوضح مثال على هذا النوع من الوظائف ويشتمل الاستشهاد وظائف أخرى... ويندرج ضمن التعالی النصي أنواعاً أخرى من العلاقات وأهمها: علاقة المحكاة وعلاقة التفسير... والتضمن» (279). يعتمد الباحث سعيد يقطين بعض المقولات التي يذهب إليها جيراو جنيت ولكنه يسعى إلى تقديم تصوّره عن «التناص» وبفضل استعمال «التفاعل النصي» بدل «التناص»؛ لأن «التفاعل النصي» أشمل وأعم من «التناص»، وهذا الأخير مبحث من مباحث التفاعلات النصية (280).

يعرف سعيد يقطين النص بأنه: بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة. وهذه البنية النصية المنتجة تمدّها هنازمنياً، بأنها سابقة على النص. سواء كان هذا السبق بعيداً أو معاصراً، كما أننا نراها بنىوية، مستوعبة في إطار النص، وعن طريق هذا الاستيعاب يحدث «التفاعل النصي» بين النص المحلل والبنىات النصية التي يدمجها في ذاته كتص، بحيث تصبح جزءاً منه.

ومكونًا من مكوناته،⁽²⁸¹⁾ وفي هذه الفقرة لم يعرف النص فقط بل أشار إلى علاقة النص بسواه من النصوص وأشار من خلال ذلك إلى «التفاعل النصي». واستنادًا إلى استعمال جبرار جنيت مفهوم التناص وبعض المصطلحات والمفاهيم الخاصة بظاهرة تداخل النصوص يقول يقطين: «إننا نستعمل «التفاعل النصي» مرادفًا لما شاع تحت مفهوم «التناص» «Intertextualité» أو «المتعاليات النصية» «Transsexualité» كما استعملها جنيت بالأخص»⁽²⁸²⁾ ويشير يقطين إلى توليف كريستيفا لمفهوم «الإيديولوجيم» باعتباره، وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، غير أن هذا المفهوم يقلص ولم يحقق الشروع والانتشار الذي حققه مفهوم التناص في الدراسات النقدية، وفي غيرها من الحقول المعرفية الأخرى، وصار النص مركزًا لتعدد المصطلحات وتوالدها، وكان التناص بؤرة هذا العدد الكثير من المصطلحات ويذكر يقطين اثني عشرة مصطلحًا في الترشيحية فقط...⁽²⁸³⁾.

استعرض يقطين بعض البحوث والدراسات في «التناص» التي نشرت في مجلة «بويطيقا» «Poétique» الصادرة سنة 1976 وهو عدد خاص «بالتناص» وأعمال الندوة العالمية عن «التناص» في جامعة كولومبيا برئاسة «ميشال ريفاتير» سنة 1979 والتي تضمنها عدد مجلة «الأدب» «Litterature» سنة 1981، وقد قدم يقطين صورة شاملة من أهم ما تضمنه العددان من دراسات حول «التناص»⁽²⁸⁴⁾ وأغلب الدراسات التي عرضها الباحث تتفق على أن النص خارج التناص غير قابل للإدراك، لأن إدراك المعنى أو البنية في إنجاز ما يتم بالنظر إلى علاقته بأنماط عليا سابقة عليه، ومن خلال الإشارة إلى النص أو النصوص السابقة يمكن تحديد مدى سلطة السابق على اللاحق، فالتناص هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين فالتناص يحقق وجوده، في النص من خلال تظاهرة في أشكال كثيرة منها تحويل النص السابق بعد تمثله، إن على مستوى البنية الشكلية أو المضمونية، وذلك بمحاكاته أو معارضته أو إعطاء بعض بناء دلالات جديدة يملئها السياق...

- ونخلص إلى رسم هذه الخطاطة المشتملة على عناصر التناس وما تتفرع عنها :



ودراسة «التناس» تقوم على تفكيك النص وتحليل معانيه، وتحديد علاقته بغيره من النصوص التي تمثلها النص المدروس، وقام بتحويلها في بنيتها النصية.

يُصنّف الباحث «يقطين» جهود «جيرار جنتيت» في بحثه معتبرا جهوده في التناس مرتكزات ينطلق منها لإنتاج تصوّره الخاص عن «التفاعل النصي» ويحدّد مفهوم «التعالي النصي» كما عرفه جنتيت بأنه: «كل ما يجعل نصا يتعلّق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني». ويشير من خلال هذا التعريف إلى خمسة:

1- أنماط من التفاعلات النصية وهي:

1- **التناس:** وهو يحمل معنى التناس كما حدّدته كريستيفا، وهو خاص عند جنتيت بحضور نص في آخر عن طريق الاستشهاد والسوقة وماشابه ذلك.

2- **المناس:** Paratext: ونجده حسب تعريف جنتيت في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيل، والصور، وكلمات الناشر..

3- **المناس:** Métatext: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

4- **النص اللاحق:** ويكمن في العلاقة التي تجمع النص «ب» كنص لاحق hypertexte بالنص «أ» كنص سابق «hypotexte» وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5- **معمارية النص:** L'architexte: إنّه النمط الأكثر تجريدا وتضمينا، إنّه علاقة صمّاء، تأخذ بعدا مناصيا، وتتصل بالنوع: شعر، رواية، بحث... وهناك

علاقات وحيدة بين هذه الأنماط، و«التعالّي النصّي» هو مظهر من مظاهر نصيّة النص أو أدبيته»⁽³⁸⁵⁾.

ويتعدد الحديث عن أنماط «التناص» ويختلف، و«كريزنسكي» يشير إلى «المصاحبات الأدبيّة» «Paralitterature» ويقتصرها على الاستشهادات الأدبيّة التي تدخل في بنية نصية معينة، وتستعمل «باتريسيان» و«الميتاروائي» «Metafiction» وهو يأخذ عندها بعد الوعي الذاتي للحكي الذي وهو يمارس على مادة قصصية يمارس النقد على ذاته، وتعتبر هذا النمط ظاهرة، وإن كان موجوداً في كتابات سردية قديمة إن «الميتاروائي» بنية نصية تدخل في علاقة مع النص⁽³⁸⁶⁾ ويعدّ «بيارزيم» التناص مفهومًا «سوسيولوجيًا» لأن النص الأدبي يستوعب اللغات الخاصة، والخطابات الشفوية والكتوبة، والمخيلة والنظرية، وسوى ذلك ومن هنا يأتي تحليل «زيم» للبنية التركيبية السردية والدلالية⁽³⁸⁷⁾ لم يكتف الباحث سعيد يقطين بعرض آراء من سبقوه في دراسة ظاهرة التناص، والإشارة إلى جهودهم في إنتاج المصطلح وتهديد المفاهيم، بل نراه يسعى إلى إقامة تصور خاص به وإن كان لا يستقني فيه عن جهود سابقه، وأهم ما قام به هو محاولة اقتراح مصطلح «التفاعل النصّي» بدل مصطلح «التناص» لأنه يرى أن هذا المصطلح أعم من التناص، ويفضل هذا المصطلح على «التعالّيات النصيّة» التي هي مقابل «Transtextualite» عند «جنيت» لدلالاتها الإيحائية البعيدة⁽³⁸⁸⁾. وإنجاز تحليل دقيق للتفاعل النصّي يقسّم النص إلى بنى نصية، فيجد الباحث نفسه أمام قسم منها يسميه «بنية نصية» وهو الذي يتصلب «عالم النص» لغة وشخصيات وأحداثاً... وقسم آخر يسميه «بنية المتفاعل النصّي» إن التفاعلات النصية هي البنى النصية أيّا كان نوعها التي تستوعبها «بنية النص» وتصبح جزءاً منها ضمن «عملية التفاعل النصّي»⁽³⁸⁹⁾. حدّد يقطين أهم المراحل التي يقسّم إليها الباحث النص لتحديد أنواع التفاعلات النصية فيه. وقد بيّن «يقطين» أنواع «التفاعل النصّي» مستفيداً من جهود جيرلوجنيت.

1- أنواع التفاعل النصّي:

1- «العناصة» «Paratextualite»: وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معيّنين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة

ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد نتمى إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سرودي أو حوار وتستعمل المناصة هذا كتفاعل نصي داخلي أي داخل النص، وتسمى المناصات الخارجية ما يدخل في نطاق المقدمة والذيل والملاحق وكلمات الناشر والكلمات على ظهر الغلاف، وما شابهها ويقطين لم يهتم في تحليله إلا بالمناصات الداخلية⁽²⁹¹⁾. وقد تتبع هذا النوع من التفاعل النصي في خمس روايات هي: الزيني بركات: جمال الغيطاني، وعودة الطائر إلى البحر: حليم بركات، وأنت منذ اليوم: تيسير سيول. الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل: إميل حبيبي. الزمن الموحش حيدر حيدر، وأخص روايات أخرى يكتب تناول فيه ظاهرة التفاعل النصي فيها وهي: ليالي ألف ليلة وليلة، نجيب محفوظ. توار الورق: واسيني الأعرج، ليون الأفريقي، أمين معلوف، الزيني بركات. جمال الغيطاني⁽²⁹¹⁾.

2- التناص «Intertextualité»: إذا كان التفاعل النصي في النوع الأول يأخذ بعد التجاور، فهو هذا يأخذ بعد التضمن، كان تتضمن بنية نصية ما عناصر سرودية أو تبعية من بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنها جزء منها، ولكنها تدخل معها في علاقة⁽²⁹²⁾. والباحث هنا يقصر التناص على التضمنين في حين أنه عند الباحثين الآخرين شامل لجميع المظاهر الأخرى التي تتجلى في ثنايا النص عن طريق التضمنين أو المحاكاة أو التجاور والمحاورة وسوى ذلك. فالتناص «يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب وإبراز العلاقات بين النصوص ومقارنتها، إن التناص ينمي فترة القراءة المنتجة ويعمل في تقنيات الكتابة»⁽²⁹³⁾ فالتناص هو الوجود الفعلي لنص في نص آخر⁽²⁹⁴⁾، وقد قام الباحث عبد الوهاب ترو بمقاربة سيميائية للنص المسرحي «Electre» للكاتب الفرنسي «جان جيرودو» J. Giraudoux. وذلك في إطار الأبحاث التي تناولت مبدأ التحول من الكتابة المسرحية إلى الكتابة الروائية. كان الكاتب جيرودو قد كتب هذا النص مرتين. في المرة الأولى لم يعتمد كثيرا عن مصادر ونماذج النص عند المؤلفين اليونانيين أمثال «سوفكل» «Sophocle» و«أوريبيد» Euripide، أما في الثانية (أي في النص النهائي) فقد اعتمد تقنيات متفايرة عن النص الأول حين أدخل لعبة الاختلاف والتفاعل بين الخطابين الروائي

والمسرحي من خلال مبدأ الانعكاس «Spécularité» الذي يرمز فيه التناص والأشخاص وسرد الحقيقة ضمن إطار قنوات الملفوظية التاريخية والملفوظية الخطابية. تعتبر هذه الأخيرة ركنا أساسيا في بنية الكتابة المسرحية، بينما تستند كتابة الرواية في الدرجة الأولى إلى الملفوظية التاريخية⁽²⁹⁵⁾. وتناول الباحث يقطين الروايات السابقة الذكر بتحليل ظاهرة التناص فيها انطلاقا من تحديد إياه وقصره، على خاصية التضمن⁽²⁹⁶⁾.

3- الميتانصية «Métatextualité» : وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية قارة، لذلك فإننا في مرحلة قد نحدد «المتفاعل النصي» أولا على أنه «متناص» وبعد تحديدنا لنوعه وعلاقته بالنص، ننتقل إلى اعتباره «ميتانص» ثانيا وسنلاحظ أن هذه الظاهرة موجودة بكثرة في العتن الذي تحلل راعتمادا على هذه الخصوصية يحدد الباحث يقطين الميتانصية وانطلاقا منها يحلل الأعمال الروائية المعتمدة، ويقدم يقطين خطاطة يحدد من خلالها أدور التفاعل النصي وهي كما يلي:

النص	المتفاعل النصي	التفاعل النصي
1- بنية نصية	المتناص	المناصة
2- بنية نصية	المتناص	التناص
3- بنية نصية	الميتانص	الميتانصية

يرى يقطين أن «المتناص بنية نصية طارئة وهي التي تتداخل معها البنية النصية الأصل»⁽²⁹⁷⁾، والواقع أنه ليس هناك بنية نصية طارئة وأخرى أصل، فكل ما في النص أصل، وكل ما في النص يؤدي وظيفة، فالطارئ في عرف بعض النقاد البنويين يمكن الاستغناء عنه دون أن يحدث ذلك خلافا للنص، وفي اعتقادنا أنه لا يمكن الاستغناء عن أي عنصر مهما كان دوره بسيطاً في النص، فكل ما في النص من عناصر وبنى يؤدي وظيفة، مهما كانت طبيعة هذه الوظيفة صغيرة أو كبيرة، فكل ما في الخطاب الأنبي فاعل مهما كانت درجة الفاعلية ومستواها.

III - أشكال التفاعل النصي وهي:

- 1- التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغوياً وأسلوبياً ونوعياً.
- 2- التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.
- 3- التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

VI - مستويات التفاعل النصي: عام وخاص.

- 1- المستوى العام أو الأفقي تتداخل النهايات أو تتفاعل أفقياً على المستوى الخارجي أي تاريخياً. وعلى مستوى كلي. أي أننا لا نصبح أمام بنى نصية جزئية، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخياً وبنوياً، ولكنهما تتداخلان على مستوى عام وأفقي.
 - 2- المستوى الخاص أو العمودي: يحدث التداخل جزئياً وسوسولوجياً على مستوى خاص حيث يحصل تفاعل بنى كبرى مع بنى جزئية وصغرى⁽²⁹⁹⁾.
- يقول «معلمين»: «باتخاذنا ظاهرة «التعلق النصي» موضوعاً للبحث، نريد تدقيق معاييرنا للقضية المركز من وجهة نقدية تسعى من وراءها إلى التساؤل عن «إنتاجية» الرواية وهي «تتعلق» بالتراث السردى العربى في بعض تفصيلاته، ودلالة هذه الإنتاجية وأبعادها وظواهرها، ومقارنتها بما قدمته لنا نصوص فكرية أو نقدية وهي تتخذ «التراث» موضوعاً لسؤالاتها وتاملاتها ومواقفها»⁽³⁰⁰⁾ من خلال إقامة هذه العلاقة الجدلية بين النص السابق في الموروث السردى والنص الملاحق في الرواية العربية المعاصرة، يرصد الباحث تجليات هذه العلاقة، في رواية «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ و«ألف ليلة وليلة» ويحاول الإجابة على سؤالين يؤسس عليهما بحثه وهما: كيف يتفاعل نص «ليالي» محفوظ مع «ألف ليلة وليلة»؟ وما مدى إنتاجية وخصوصية «ليالي ألف ليلة»؟ وتتفرع عن هذين السؤالين أسئلة أخرى يطرحها ضمن التحليل وهي تدور حول علاقة الرواية العربية بالتراث العربى السردى.

يُحدّد الباحث منذ البدء البعد الجومري للحكي في «ألف ليلة وليلة» انطلاقاً من تلخيص عبد الكريم الخطيب في قول شهريار «أحكي حكاية وإلا قتلتك» وهذا الموقف يشي بأبعاد أبستيمية كشف عنها الخطيب معطياً الحكي شهريزاد سمات خاصة والذي يقوم على مبدأ استمرار الحكي وما يتضمن من «العجب» الذي يعطي للحكي جاذبية واستمرارية ووفق هذا المبدأ يعاين الباحث تآزر البعدين وتوابطهما: الزمن والعجب. وهذان البعدان يتجسّدان على صعيد مزدوج يتجلى من خلال مادة الحكي وشكل السرد وهو ما تعطيه الخطاطة التالية:

الشكل السردى	المتفاعل النصي	التفاعل النصي
خارج حكاية	الزمن	العجب
داخل حكاية		

يمثل هذا الشكل مبدأ الحكي في «ألف ليلة وليلة» وفيه يتوازى ما هو خارج حكاية في مادة الحكي من خلال البعد الزمني وما هو داخل حكاية من حكايات شهريزاد التي يقوم على العجب لتأجيل الموت ونلاحظ في الخطاطة تداخل العادة والشكل على صعيد النص الذي يشمل القصة الإطار والقصص العضمة. وهي تستغرق زمناً طويلاً أنسى الملك خيانة زوجته الأولى وتنجب شهريزاد ويعفو عنها وتنتهي القصة الإطار⁽³⁰¹⁾.

أشار يقطين إلى اشتغال التعلّق النصّي في «ليالي ألف ليلة وليلة» والمخ إلى بناء الرواية التي تنفتح على أربعة مشاهد تأطيرية، وتواليها تباعاً، وأظهر كيف تتميز الرواية ببناء تسلسلي تتوافر فيه الأحداث، وتسلسل زمن الحكايات الذي يوحد فضاءات عدة في نسق واحد «الصين - الهند - بغداد - مصر...» وأزمنة متعددة «ماضية بعيدة قريبة - مستمرة - متقطعة...» وشخصيات مختلفة باختلاف الثقافات والحضارات كل ذلك نجده في فضاء النص وزمانه وشخصياته. وقد تجلّى تعالق النص السابق بالنص اللاحق في كثير من أشكال بناء رواية الليالي لمحموظ، وأظهر الباحث طرائق اشتغال التعالق النصّي في العملين السرديين، واستنتج من خلال المقارنة بينهما ما يلي:

1- اعتماد محفوظ ألف ليلة وليلة كنص سابق وأنتج نصاً جديداً هو «ليالي ألف ليلة»؛

أ- وذلك بمشابهة النص في مادة حكيه وبعض مميزاته التوعية وبالأخص بعده العجائبي.

ب- تحويل النص السابق إلى نص جديد مغاير للنص المحكوك ويبرز هذا في القراءة الإنتاجية التي قام بها الكاتب، وهذا التحويل تجلى في إنتاج «محفوظ» لنص يدت فيه «هيمنة الناظم الخارجي» والتوظيف غير المباشر والهام للخطاب المعروض، واستعمال التلخيص والتكرار والمشابهة....

2- إضافة نص إلى الرواية العربية يتفاعل مع الموروث السردى على خصوصيته.

3- هيمن على رواية محفوظ التعلق النصي، دون غيره من أنواع التفاعل النصي، فهو لم يتجاوز تحويل مجرى السرد لأنه حافظ على المبدأ الجوهري للنص السابق.

4- وقع التفاعل النصي على مستوى الإنتاج الدلالي وهذا يلمح إلى الرؤية التي يتضمنها النص اللاحق.

5- إن كل تقنيات الرواية التي وظفها «محفوظ» في رواياته نجد لها تمثيلاً في هذا النص (204).

ويشير «سعيد يقطين» إلى الروائي واسني الأعرج ويرى أنه من الروائيين الجزائريين القلائل جداً الذين نجحوا في إبداعهم الأدبي وتجاوز حدود الوطن وفرضوا انتاجهم الروائي في مختلف أرجاء الوطن العربي، وهو يعد من الروائيين العرب القلائل الذين أسسوا تجربة جديدة ورائدة أمثال هاني الراهب وحيدر حيدر وعبد الرحمن منيف ونبيل سليمان وجمال الغيطاني وسواهم. ثم عرض الباحث رواية «توار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري» وهي رواية تحفل تصوراً جديداً للكتابة الروائية وطريقة فنية متميزة في اللغة والأسلوب.

استثمر واسيني الأعرج للسيرة «تغريبة بني هلال» كنوع سردي له ملامحه الشعبية، وحاول إقامة تفاعل نصي بطريقة خاصة، لا تقف عند حد المحاكاة أو

التحويل، لكنه تجاوز ذلك إلى «المعارضة» التي يبرز من خلالها ثيرة السخرية اللادعة، هذا علاوة على المضمون الجديد الذي يسعى إلى التعبير عنه من خلال تعلقه النصي بالسيرة الهلالية وخاصة قسمها المتعلق بالتغريبية، وهذا يتجلى لنا بشكل واضح في العنوان الفرعي الذي يعطيه لروايته حيث يسعى إلى الحديث عن «تغريبية صالح بن عامر الزوفري»، من خلال ربطه هذه التغريبية الجديدة بنظيرتها القديمة «تغريبية بني هلال»⁽³⁸³⁾. تناول الباحثة ظاهرة النص والمناص من عنوان الرواية وحدد مفهوم التغريبية والوظائف التي تؤديها وهي: (1) الدعوة إلى قراءة تغريبية بني هلال (2) وتأكيدها خيالية الرواية مع عدم نكران ما يتطابق في الرواية مع الواقع (3) الإصلاح على جور الأمة راجع إلى ظلم الحكام وجبروتهم⁽³⁸⁴⁾.

يرى الباحث أن تغريبية صالح بن عامر الزوفري امتداد للتغريبية الأم، فهو من سلالة بني هلال وهو ضد استمرار صورة بني هلال كما كانت، غير أن الواقع يجسد استمرارية تاريخها ومن خلال ذلك يتمظهر ترابط التاريخي (بني هلال) والواقع (صالح بن عامر) والسياسي (وممارسة الجور والظلم).

إن «تغريبية صالح بن عامر الزوفري» متضمنة «لتغريبية بني هلال» ، ويرى يقطين أن قراءة نص «نوار اللوز» هي قراءة لنصين في آن واحد، وإن كانت نوار اللوز نصاً جديداً يعارض النص السابق ويتضمنه

ومن خلال هذا يحاول يقطين رصد مختلف أنواع التفاعل النصي الثلاثة وهي التناس والمناصة والميتانصية، فالتناس يهيمن على ما يتصل أسماء الأعلام: (نوار اللوز ص 18 وص 40)

وفي المناصة يشير الباحث إلى حضور مقاطع من التغريبية الأولى مقتبسة إلى جانب بنيات نصية في «نوار اللوز ص 94 ص 130» ولهذا التوظيف أبعاد دلالية أشار إليها «يقطين»، وفي الميتانصية التي هي نقد يوجه إلى البنيات النصية السابقة ويتجلى ذلك في تأكيد صالح بن عامر الزوفري اختلافه عن أبي زيد الهلالي في موقفه من الحسن بن سرحان فهو يعارض الخضوع والإمتثال للنص (نوار اللوز ص 50) ومن خلال هذه المعارضة تبرز انتاجية النص اللاحق. وحده الباحث أبعاد التفاعل النصي في نوار اللوز وألمح إلى المستوي النص والمستوى الخارج نصي⁽³⁸⁵⁾.

وما يمكن أن يقال عن جهد الباحث هو أنه تمكن من القبض على أدواته الاجرائية في تحديد ظاهرة التفاعل النصي. ومن ثم كانت قراءته تتسم بسمة موضوعية.

وقد درس الباحث في الكتاب نفسه رواية «ليون الإفريقي» لأمين معلوف وأشار إلى تعالقها «بوصف إفريقي، للحسن بن الوزان وعلى منوال تحليل النخسين السابقين حلل الباحث هذا العمل الروائي فعرض بناء النص وقضاءه وإطراره الخارجي والداخلي

ومناصاته ذات البعد الاجتماعي والمناصات ذات البعد السياسي، والتناص ذو البعد الاقتصادي، وأشار إلى ظاهرة التفاعل الإيجابي مع النص السابق ومع التاريخ والتراث بوجه عام⁽³⁰⁶⁾ وتحدث الباحث عن تفاعل نص «الزيتي بركات، لجمال الغيطاني» وبداية الزهور في وقائع الدهور، لابن إياس استند الباحث إلى بعض شهادات الغيطاني في تجربته في الكتابة الروائية ودعم من خلال ذلك ما ذهب إليه من آراء ومناصات أو تعالقات نصية⁽³⁰⁷⁾ ولم يكتف «يقطين» بتحديد التفاعل النص في هذه الأعمال بل حاول الخوض في موضوع الرواية⁽³⁰⁸⁾ والتراث ومع ذلك فإن دراسات يقطين في التفاعل النصي في المجال النقدي الحديث تأسيسية وهي خطوة رائدة في هذا الميدان النقدي، ويحتاج إلى صير كبير وقدرة على تتبع المقروء السابق ومقارنته باللاحق ورصد أنواع التفاعل النصي بينهما وتحديد أشكالها ووظائفها، والقصد من وراء ذلك هو الخروج عن الأحكام الانطباعية في النقد التي يركن إليها بعض النقاد دون بذل جهد في معرفة مكونات النص المقروء وتحديد خصائصه الجمالية والأسلوبية.

مقاربة التناص في النقد العربي القديم.

تفطن بعض النقاد إلى ظاهرة تداخل النصوص وكيفيات تجلياتها في النقد العربي القديم، فقد أشار صبري حافظ إلى أن التناص من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض الملامح، الهامة في نقدنا القديم⁽³⁰⁹⁾ وبعض المفاهيم للنقدية القديمة تقارب في دلالتها أنواع التناص وأشكاله فأغلب القدماء يلحون

على «النسج على المنوال»: يقول ابن خلدون إن الشاعر الذي قل حفظه للأشعار الجيدة لا يكون شاعراً وإنما يكون ناظماً ساقطاً.

واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الإمتلاء من الحفظ، وشحن القرينة للنسج على المنوال يقبل على عمل الشعر⁽³¹⁰⁾ وربما كان يقال: إن من شروط أدوات الشعر نسيان النصوص المحفوظة حتى تمنى رسومها الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها، كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه من أمثاله». وتلاحظ أن ابن خلدون يصطنع «نسيان المحفوظ» وهو الذي يدعوه «بارت» «Barthes» بـ «تضمينات من غير تنصيص» فنسيان النص يفضي إلى كتابة نص أصيل من جهة ونص جيد إذا كان المحفوظ المنسي جيداً هو أيضاً⁽³¹¹⁾.

يرى الباحث صبري حافظ أن معيارية علم البديع قد مكنته من تناول مجموعة كبيرة من المفاهيم التي تثري فهمنا للتناص، وتفتح أمام أي دراسة عربية فيه الباب إلى إضافات واستقصاءات هامة يطرح مجموعة من المصطلحات الطبيعية التي يمكنها أن تسهم في بلورة بعض ملامح هذه الإضافات⁽³¹²⁾ وقد أشار الباحث إلى تسعة عشر مصطلحاً استقاها من أربعة مصادر نقدية وهي: «قوسيلة للمرصفي، والعمدة لابن رشيق، ونقد النثر لقدامة، وخزانة الأدب لابن حجة، وحاول الباحث ضبط هذه المصطلحات وتحديد دلالاتها⁽³¹³⁾، وقد فعل محمد مفتاح الشيء نفسه غير أنه اقتصر على أربعة مصطلحات⁽³¹⁴⁾، وذكر الباحث سعيد يقطين مصطلحات قديمة تقارب مفهوم التناص ولكنه لم يستثمرها استثماراً فعالاً في تحليل الأعمال الروائية التي درس فيها ظاهرة «التعلق النصي» على الرغم من إشلوته إلى رغبته في استثمارها في الجانب النظري والتطبيقي من كتابه: «الرواية والتراث السردى»⁽³¹⁵⁾.

يرى «يقطين» أن: «الإقتباس والتضمين والاستشهاد» مفاهيم يشتمل عليها التعلق النصي⁽³¹⁶⁾ وورد في «المنزع» و«الصناعتين» أن «التضمين» يقصد به «الإيداع»⁽³¹⁷⁾ و«العكس» و«الاجتذاب» مفهومان يشتمل عليهما التناص⁽³¹⁸⁾.

ويحسن بالبحث أن يشير إلى أهم المصطلحات النقدية العربية القديمة التي قاربت دلالة التناص ومفهومه من قريب أو بعيد، وتحديد دلالتها كما وردت في الدراسات النقدية والبلاغية القديمة والمعاجم العربية القديمة والحديثة ولقد أحصينا ثمانية وعشرين مصطلحاً عربياً قارب مفهوم التناص وأشار إلى أغلبها صبري حافظ وسعيد يقطين ومحمد مفتاح ولكن بصورة مقتضبة وفي أحيان كثيرة كانت ترد دون تحديد دلالتها بصورة جلية وتسعف الباحثون في تمثيلها واتخاذها أداة إجرائية لتحليل النصوص، ولعلنا نستترك بعض ما أغفله الباحثون في هذا المجال، وذلك بتحديد بعض المصطلحات القريبة من مفهوم التناص، ورغبتنا قوية في أن نستكمل البحث في هذا الميدان لاحقاً، ونكتفي هنا بإيراد بعض المصطلحات النقدية التي يمكن استثمارها في تحليل النصوص الأدبية.

أهم هذه المصطلحات هي:

1- المعارضة: في الكلام المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ، وأصله من عارضت السلعة بالسلعة في القيمة والمبايعة، وإنما تستعمل المعارضة في التقية وفي مخاطبة من خيف شره. فيرضى بظاهر القول ويتخلص في معناه من الكذب الصراح⁽³¹⁹⁾. والمعارضة تدل على المحاكاة والمحاذاة في السير، وإلى جانب هذا فهي محاكاة أي صنع وأي فعل، وهذا المعنى «المصادفي» هو الذي سورج إطلاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة⁽³²⁰⁾ ويقال: «عارض الكتاب بالكتاب: قابل به» وعارض فلاناً: باراه وأتى بمثل ما أتى به. ويقال: «عارضه في الشعر»⁽³²¹⁾، يفصدون باراه فيه، وذلك لإظهار جوانب النقص فيه، وتجاوزه بنظم شعري يرقى عنه لفظاً ومعنى، والمعارضات في الشعر العربي كثيرة.

2- المناقضة: لغة واصطلاحاً تعني أحياناً المخالفة، ونقص الشيء، نقضه؛ أفسده بعد إحكامه، يقال نقض البناء، مئمه، وفي التنزيل، «وَلَا تَنْقُضُوا الْأَيْمَانَ بَعْدَ تَوْكِيدِهَا»، «وناقض في قوله مناقضة ونقاضاً: تكلم بما يخالف معناه، وناقض غيره: خالفه وعارضه، وناقض الشاكراً الشاكراً: قال أحدهما قصيدة فنقضها صاحبه عليه راداً على ما فيها معارضاً له، كتنقاض جرير والفرزدق⁽³²²⁾» والمناقضة يمكن عدّها مبحثاً من مباحث التناص، لأنّ فيها يتجلى بناء نص لاحق على نص سابق أو نصوص سابقة، وهو مصطلح استعمله النقاد العرب بهذا المفهوم نفسه.

3- التضمين: وهو استعارة الشاعر الانصاف والأبيات من شعر غيره، وإدخاله إياه في أثناء أبيات قصيدته وهو ما يسمى التضمين، وهذا أحسن، ويأتي التضمين لأغراض منها دلالة الشاعر على أنّه يعارض قصده المضمن... ومنها الإنتقاد على صاحب المضمن بأنه وضع الكلام في غير موضعه، ومنها في المضمن، ومنها نقله إلى غير معناه⁽³²³⁾.

وهو يقول الشاعر:

إِذَا دَكَّ عَزَمٌ عَلَى الْعَزَمِ لَمْ يَقُلْ غَدَاً عَدُوًّا إِنْ لَمْ تَعْقُهَا الْعَوَائِقُ
وَلَكِنَّ مَاضٍ عَلَى عَزَمٍ يَوْمِهِ لِيَفْعَلَ مَا يَرْضَاهُ خَلْقٌ وَخَالِقُ

فقوله: «غداً عدوّاً إن لم تعقها العوائق» من شعر غيره بلفظه ومعناه⁽³²⁵⁾ ومثل قول الشاعر،
(234) والتضمين في البديع: أن يأخذ الشاعر أو الناثر آية أو حديثاً أو حكمة أو مثلاً، أو شطراً أو بيتاً من شعر غيره بلفظه ومعناه⁽³²⁵⁾ ومثل قول الشاعر،

عَرِدَ لَمَّا بَثُّ طَيْفًا لَهُ أَقْرَضَهُ بَخْلًا بِمَاسِينِ
فَبِتْ وَالْأَرْضُ فَرَّاشِي وَقَدْ غَنِيْتُ «قَفَا بَيْتِكَ» مَصَارِيحِي

«قفا ببيتك» من كلام امرئ القيس ضمنه الشاعر بيته وقد أدى وظيفه إبلاغية ووظيفة جمالية وشعرية في هذا السياق، وهي في هذا المجال شكل من أشكال التناص، وفي الشعر العربي كثير من هذا الاستعمال التضميني، ومنه تضمين قول عنترة في شعر أحد الشعراء:

ولقد بغرومي ولم يقل بعد الوغا لكن نصيقي مقدمي (326)
لكن تضاييق مقدمي من كلام عنترة .

4- الاقتباس : ولاقتباس المعاني واستنارتها طريقان : أحدهما تقتبس منه بمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتكم ويحصل لها ذلك بقوة الخيال والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ولما يمتاز به بعضها من بعض، ويشأوك به بعضها بعضاً... واقتباس المعنى أن تعتمد وتتشع على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض. والطريق الثاني: الذي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال وهو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل. شبيحت خاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوخ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه من التصرف والتغيير أو التضمن فيحيل على ذلك أو يضمه أو يدمج الإشارة إليه، أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب، أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه. أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتم أو يحسن العبارة خاصة أو يصير العنثور منظوماً أو المنظوم منشوراً خاصة فأما من لا يقصد في ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة من غير تأثير هذه التأثيرات، فإنه البكي الطبع في هذه الصناعة الحقيق بالإقلاع عنها، وإزاحة خاطره مما لا يجدي عليه غير المذمة والتعب (327). والاقتباس هو أن يزيد المتكلم كلامه بعبارة من القرآن يظهر أنها منه وإنما يحسن ويكون مقبولاً إذا وطن لها في الكلام بحيث تكون مندرجة فيه داخلة في سياقه دخولا تاماً ويكون الاقتباس إذا لم يكن إيراد ما يورد على سبيل الحكاية، وإلا كان استدلالاً واستشهاداً (328)، ومن خلال هذا يتضح أن الاقتباس شكل من أشكال التناهي ويمكن اعتماده في تحليل الخطاب الأدبي ك مفهوم إجرائي يتم من خلاله رصد ظاهرة الاقتباس بأنماطه وتحديد ماهيته ووظيفته أو وظائفه في الخطاب اللاحق، مع الأخذ في الاعتبار أن التوظيف اللاحق للمنجز السابق ووضعه في سياق جديد يأخذ بعداً دلالياً جديداً، وذلك بحكم تواجده في بنية نصية جديدة.

5- تداول المعاني: «ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم. ولكن عليهم - إذا أخذوها - أن يكسوها الحفاظا من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها، ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين»⁽³²⁹⁾. وقال أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضي الله عنه:

«لولا أن الكلام يعاد لندف»⁽³³⁰⁾.

إن المتأمل في هذا الكلام يكاد يجزم أن النقاد العرب القدماء تناولوا كثيراً من المفاهيم النقدية الهامة التي يتناولها النقد الغربي المعاصر ومنها ظاهرة التناسخ هذه. فهذا العسكري يعيد قول الجاحظ: «المعاني مشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والتبطي والزنجي، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ووصفها وتأليفها ونظمها، وقد يقع للمتأخر معنى سبق إليه المتقدم من غير أن يلزم به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر» وهذا أمر عرفته من نفسي، فلمست أمثري فيه، وذلك أنني عملت شيئاً في صفة النساء:

سفرن بدورا وانتخبن أهلة

وظننت أنني سبقت إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت، إلى أن وجدته يعينه لبعض البغداديين، فكثير تعجبي، وعزمت على ألا أحكم على المتأخر بالسبق من المتقدم حكماً حتماً⁽³³¹⁾. «وقد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم؛ فليس على أحد فيه عيب. إلا إذا أخذه بلغظه كله، أو أخذه فافسده، وقصر فيه عن تقدمه، وربما أخذ الشاعر القول المشهور ولم يبال؛ كما فعل النابغة فكانه أخذ قول وهب بن الحارث ابن زهرة:

تبدو كواكب الشمس طالعة تجري على الكاس من الصباب والمقر

وقال النابغة:

تبدو كواكب الشمس طالعة لا نور نور ولا الإظلام إظلام

وأخذ قول رجل من كنفه في عمرو بن هند:
هو الشمس وأبت يوم دجن فأفضلت على كل ضرء والملوك كواكب
فقال:

بأنك شمس والملوك كراكب إذا طلعت لم يبدَ مِنْهُنَّ كَوَكَبُ (332)

ولهم في تتبع ظاهرة تداخل النصوص باع طويل، فأغلب كتب النقد والبلاغة العربية تتناول هذه الظاهرة بتحليل رصين يدل على عمق الثقافة وسعة الإطلاع كما يدل على حضور النص السابق حضوراً مستمراً في أذهانهم ومن ثم تسهل عليهم الإشارة إلى ما في النص اللاحق من تجليات للنص السابق إن على مستوى الألفاظ أو التراكيب أو المعاني ومن هنا يمكن القول إن البحث في ظاهرة «تداخل النصوص» أو «التناس» أو «التفاعل النصي» يحتاج إلى مقروئية واسعة، وقوة ملاحظة فائقة للتمكن من رصد السابق في اللاحق. وتحديد وظيفته في سياقه الجديد.

6- السرفة: وقد أفاد النقاد العرب فيها فذكروا كثيراً من أجناسها وأنواعها ولا يمكن أن يدعي شاعر السلامة منها، وفيها أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بصناعة الشعر، وأخرى فاضحة لا تخفى على أحد (333).

وإلى جانب المصطلحات السابقة هناك مصطلحات أخرى هي أشكال من التفاعل النصي أو تداخل النصوص وقد جاءت في كتب النقاد والبلاغيين ويمكن الاستفادة منها في تحليل النصوص الأدبية وتحديد مستويات التفاعل النصي فيها، على أن تضبط مفاهيم هذه المصطلحات ضبطاً علمياً لتكون أدوات إجرائية فاعلة في حقل الدراسات النقدية ومن هذه المصطلحات ما يلي:

«الاستشهاد-العكس-الاجتهاد-المخترع-الإغارة-المسخ-النقل إلى العكس-الاكتفاء الإحتياك-التمثيل-اكتلاف المعنى مع المعنى-التلميح-للعنوان-التوليد-النوادر-الحذف-الاستخدام-المولوبة-التورية-الإشارة-الاستتباع-الادماج-المتتبع-وسوى ذلك...».

6- تحليل الخطاب الشعري.

شهدت الحركة النقدية الحديثة في الوطن العربي نشاطا فاعلا في مجال التنظير للشعر وتحليله، ويعد كتاب طه حسين «الشعر الجاهلي» 1926 البداية الأولى للإنتاج التطبيقي في ميدان الدراسات الشعرية العربية الحديثة، وقد أثار كثيرا من الجدل في حينه، وما أثار هذا الجدل هو الشك في نسبة الشعر الجاهلي والقول بالانتحال، وذهب طه حسين إلى القول بأن: القرآن الكريم في جانب منه مرآة للحياة الجاهلية، بل أصدق مرآة للحياة الجاهلية، فهو أصدق تمثيلا للحياة الدينية عند العرب من هذا الشعر الذي يسمونه الجاهلي (334). والواقع أن طه حسين قام بعملية موازنة غير منطقية بين ظاهرتين مختلفتين هما الخطاب الديني والخطاب الشعري، وقد أوصلته فرضياته إلى نتائج غير منطقية. وإن كان ينطلق في بعض تحليله من بعض الوقائع اللسانية والأسلوبية.

وقد تلت كتابه هذا دراسات للناقد نفسه، ودراسات نقدية من نقاد في جيله، ومن الأجيال التي جاءت بعده. وإن الكثير من هذه الدراسات التي اعتمدت الخطاب الشعري موضوعا لتنظيرها وتطبيقها كانت تستمد مرجعيتها المعرفية في تحليل الشعر من التراث - النقدي والبلاغي واللغوي والعروضي - العربي، مع الاستفادة أحيانا من بعض المقولات أو المناهج النقدية الغربية، وتطويع هذه المناهج لما يخدم رؤاهم النقدية، ومن ذلك استغانة النقد العربي الحديث من الدراسات الأسلوبية والشعرية في تحليل الخطاب الشعري، ورصيد النقد الشعري في العربية كبير، ولعل ذلك يعود إلى عراقة هذا الجنس الأدبي في الثقافة العربية. وإلى ما شهده من تراكم نقدي تناول جميع مكوناته البنيوية والوظيفية على مر العصور.

اهتم محمد مندور بنقد الشعر وتحليله مثلما اهتم بتحليل الأجناس الأدبية الأخرى. وكان يرى أن الشعر يقوم على عنصرين هامين هما، التجربة الإنسانية والصياغة الفنية، فيتناول بذلك الشكل والمضمون. وهو يلخص رأيه في الشعر فيما يلي: «وأننا لاؤمن بشيء أسع الإلهام والوحي والعبقورية، وأنا أعرف التثقيف وإبداع الصناعة، ونقد ما يكتب، والجهد، وطول المراتب» (335).

والشعر: «طبع ودراfc ورادة وجهد وصناعة»⁽³⁵⁶⁾. وأقام تحليله للخطاب الشعري على ثلاث مستويات:

1- المستوى الصوتي، 2- المستوى التركيبي، 3- المستوى الدلالي. ومن خلال هذه المستويات نوس بنية الموسيقى الشعرية⁽³⁵⁷⁾. وأشار إلى خروج بعض شعراء المهجر وبعض شعر المتنبي وسواهم على مقاييس التركيب النحوي للجملة العربية. وهو ما دعاه مندور بـ «كسر السياق» *«Rupture de syntaxe»* وهو الخروج على النسق العادي للغة، وهذا هو مجال البحث الأسلوبي، كما تناول الباحث قضية الخلاف في المستوى الدلالي، لأن العجاز يثري الدلالة ويعدد الأيحاء، وقد حلل مندور مجموعة من القصائد في كتابه «في الميزان الجديد»⁽³⁵⁸⁾ واستعان في تحليله ببعض معطيات علم اللسان الذي كان يشكل جزءاً من اهتمامه المعرفي⁽³⁵⁹⁾، ويظهر ذلك أيضاً من خلال حديثه عن الأسلوب.

الأسلوبية في أساسها علم وصفي، يقوم بتفسير سمة الأدبية التي تشد نسيج النص الأدبي وهذا يعني أنها ليست علماً معيارياً كعلم البلاغة، الذي ينزع إلى تقرير الوقائع اللغوية في الخطاب الأدبي لأنه يستند إلى منظومة تصنيفية وفق مقاييس جاهزة. ومن هذه الملاحظة جاء تدارك بعض الهات في البحث البلاغي، وأنيرى أحمد الشايب إلى تقديم منهج جديد لعلم البلاغة وهو منهج أجمله في كتابه «الأسلوب»، يقوم هذا المنهج على ملاحظة أن «الدراسة النظرية للبلاغة العربية انتهت عند المتقدمين إلى علوم المعاني، والبيان، والبديع، يدرسون في الأول الجملة منفصلة أو متصلة، ويدرسون في الأخيرين الصورة بسيطة أو مركبة من تشبيه ومجاز وكنائية، وحسن تعليل، مع ثوابع أخرى في علم البديع، وهذه الدراسات على خطرها لا تستوعب أصول البلاغة كما يجب أن تكون، لتساير الأدب الإنشائي في أساليبه وفنونه»⁽³⁶⁰⁾. وأحمد الشايب يشير من خلال هذا إلى قصور علم البلاغة عن متابعة جميع مكونات الخطاب الأدبي وتحليلها تحليلًا شعولياً، وهو يقول بوجوب وضع علم البلاغة وضماً جديداً يلائم ما انتهت إليه الحركة الأدبية في ناحيتها العلمية والإنشائية⁽³⁶¹⁾. ومن هذا المنطلق قسم كتابه: «الأسلوب» إلى خمسة أبواب اشتمل الباب الأول على خمسة فصول وهو عبارة عن مقدمات تناول فيها الموضوعات الآتية: البلاغة بين العلوم الأدبية، التعريف بالبلاغة، علوم

البلاغة، البلاغة بين العلم والذن، موضوع علم البلاغة، وأشار من خلال ذلك جميعه إلى حاجة العربية إلى علم بلاغي جديد⁽³⁴³⁾ أما الباب الثاني : وهو التعريف بالأسلوب، واشتمل على ثلاثة فصول تناول فيها : حد الأسلوب، تكوين الأسلوب، عناصر الأسلوب⁽³⁴³⁾.

وحوى الباب الثالث : الأسلوب والموضوع؛ أربعة فصول تضمنت ما يلي : الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، وأسلوب الشعر، واختلاف أساليب الشعر، واختلاف أساليب النثر⁽³⁴⁴⁾.

أما الباب الرابع : الأسلوب والأدب: فقد اشتمل على أربعة فصول، تناول الفصل الأول : تمهيدا عرض فيه بعض الإشكاليات وأقر من خلاله فرضيات، وتناول الفصل الثاني : الأسلوب والشخصية، وعرف الفصل الثالث : بـ: دلالة الأسلوب على الشخصية، وضمنه شواهد تحليلية للقدايمي والمعاصرين، وانتهى الفصل الرابع إلى أثر الشخصية في اختلاف الأساليب⁽³⁴⁵⁾ وهذا الباب امتدّاد فيه الباحث من منجزات علم النفس، وهو أقرب إلى منهج «ليوسبيتز» في تناول الظاهرة الأسلوبية. أما الباب الخامس : «صفات الأسلوب»؛ فقسّمه إلى أربعة فصول : وضوح الأسلوب، قوة الأسلوب، جمال الأسلوب، وتداخل الصفات وتعالفها⁽³⁴⁶⁾.

إنّ ما يميّز كتاب «الأسلوب» لأحمد الشايب هو ريادته في الدعوة إلى تجديد منهج البحث الأسلوبية انطلاقاً من المقاييس العلمية البلاغية، ومحاولة تجاوزها، إلى جانب اقتراحه جملة من المقاييس النقدية لتحليل الظاهرة الأدبية وقد حددها في أربعة عناصر هي : العاطفة، الفكرة، الخيال، الأسلوب⁽³⁴⁷⁾ وهي جملة من المقاييس النقدية التي انتشرت في النقد العربي وهيمنت عليه مدة طويلة، بل مازالت إلى يومنا هذا مقاييس يعتمد عليها بعض النقاد والباحثين على الرغم من تطور مناهج النقد الأدبي، وعلى الرغم من توافر البؤل العلمية والأدوات الموضوعية لتحليل الخطابات الأدبية.

يعرف أحد الشايب الأسلوب بأنه: «طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأييقها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطويقة فيه، هذا تعريف الأسلوب الأدبي بمعناه

العام»⁽³⁴⁶⁾ وهو تعريف شامل لمفولات الالاءاء من البلاغيين والنقاد العرب والمحدثين من الباحثين الأسلوبيين القريبين الذين يرون بأن الأسلوب اختيار وتركيب ويتضمن وظيفة للتأثير، ولا يكفي أصء الشايب بهذا التعريف بل صاغ عدة تعريفات للأسلوب، وإن كانت متقاربة فهي تتضمن بعض الإضافات التي تعمق فهم الدارس لظاهرة الأسلوب، ومن هذه التعريفات قوله: «إن الأسلوب هو طريقة التفكير والتصوير والتعبير»⁽³⁴⁹⁾. ويشرح هذا التعريف بقوله: «إن هذا التعريف .. يتناول عناصر الأسلوب كلها ويقوم على أساس الصلة بينها، وإن كان العنصر اللفظي مظهر الفكر والصورة، لأنه الجانب الحسي لهما، زيادة عما يتوافر له من جمال خاص، وهو أيضا يتضمن الموارد من الأسلوب في سائر الفنون، فهو تفكير وتصوير وتعبير»⁽³⁵⁰⁾. وحين يفرق الشايب بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي يعتمد رأي «جينغ» في كتابه «المبادئ الفعالة في البلاغة، حيث يتبين أن الأسلوب العلمي خال من العاطفة والإنفعال، لأنه لغة العقل، وعرضه أداء الحقائق قصد التعليم وإنارة العقول، ولذلك فإن العبارة فيه محدثة دقيقة، بينما الأسلوب الأدبي يشتمل على العاطفة، وغايته إثارة الانفعال في عرض حقائق جميلة، ولذلك تكون عباراته مجنحة مؤثرة وصفات الأسلوب عند الشايب هي ثلاث: 1- الوضوح. 2- القوة. 3- الجمال وهي صفات قريبة مما ذهب إليه أرسطو حيث يتسم الأسلوب عنده ب: 1- الوضوح. 2- الصحة. 3- الدقة»⁽³⁵¹⁾، وقد حاول أحمد حسن الزيات تحديد صفات الأسلوب فصنّفها إلى ثلاثة عناصر هي:

1- الأصالة. 2- الإيجاز. 3- الموسيقية⁽³⁵²⁾ والأسلوب عنده طريقة خاصة للأديب في اختيار الألفاظ، وتركيب الكلام، وهذه الخاصية تختلف من أديب إلى آخر.

يقول أحمد الشايب: «قد يكون الأسلوب الأدبي شعرا؛ فتبدر فيه مظاهر لفظية تلائم طبيعة هذا الفن الشعري، وإن لم تكن في أصلها خاصة به، بل يشاركه النثر الأدبي فيها إلى حد ما، وبين ذلك بالإيجاز؛ أن النثر الأدبي يمتاز من النثر العلمي بدخول العاطفة (الإنفعال) في تكوينه، فكان لذلك آثاره الأسلوبية... فإذا تجاوزناه إلى الشعر رأينا أن الشعر كذلك يعبر عن العاطفة والفكرة ويتخذ الخيال المعصور، والعبارة الموسيقية، وسيلة إلى هذه الغاية

البيانية، وهذا طبيعي إذا كان الفنان - ينتج الشعر والنثر الأدبي - أدبا يصور العقل والشعور كما سبق بيانه، فليس هناك إذا تضاد مطلق بين الشعر والنثر، وإنما تقوم الصلة بينهما على اتحاد موضوعي واختلاف شكلي»⁽³⁵³⁾.

وقد ألمح أحمد الشاهب إلى جميع العناصر المكونة للخطاب الشعري اعتماداً على لواء القدماء فيها، حتى أننا وجدناه يبنى قواعد صوره الشعر وما يتفرع عليها من خصائص أسلوبية، وذكر الوزن والقافية والتصريح والزحافات والعلل ومقاييس الجودة في النظم وحسن التأليف وقضية اللفظ والمعنى وسوى ذلك⁽³⁵⁴⁾، وإذا كان القدماء يرون أن:

«أهون عيوب الشعر الزحاف». وهو أن تنقص الجزء عن سائر الأجزاء، فمته ما نقصانه أخفى، ومنه ما هو أشنع، وهو جلائز في العروض... وكان الخليل بن أحمد يستحسنه في الشعر إذا قل منه البيت والبيتان، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمح»⁽³⁵⁵⁾ فإن الدرس الأسلوبى الحديث يصف الظواهر الطلوة على الخطاب الشعري ويحاول أن يعطيها تفسيراً علمياً مقنعاً ولا يأخذ بقواعد القدماء من العروضيين أو البلاغيين أو اللغويين ويطلقها كما هي على الخطاب، وفي هذا المجال يأتي كتاب «الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية»⁽³⁵⁶⁾. ليحدد من وهم التنقييد المسبق للظاهرة الأدبية القائمة في أصل تكوينها على التجريب والخرق لكل مألوف متواتر. «فالضرورة، الشعرية من حيث هي مظهر من مظاهر الخروج على الاستعمال العادي للغة، ليست إلا تعبيراً عن الإرادة الشعرية الخلاقة، وهي التي تشكل خصائص الأسلوب من حيث كونه إنزياحاً.

«الأسلوبية هي حقل الاستئثار الذي يقتل فيه النص الأدبي في ضوء ما تقرره اللسانيات من كشوف حول بنية الجهاز اللغوي عامة»⁽³⁵⁷⁾، إن المقاربات النقدية التي تدعى الأسلوبية سندا في التحليل، دون اعتماد تقنياتها الإجرائية إنما هي مقاربات لا تنتمي إلى الأسلوبية إلا من حيث اسمها، وبخاصة إذا كانت لا تركز على أرضية لسانية، ذلك أن غاية التحليل الأسلوبى ليست في تحديد الخصائص اللغوية، وإثبات مميزاتها الأسلوبية، وإنما الغاية هي تحليل الكيفية التركيبية للنص الأدبي وتشخيص مكوناته الأسلوبية، وتحليل مقومات أدبيته. لأن هاجس الأسلوبى ليس اكتشاف نمط اللغة التي وردت في النص

الأدبي وإنما حاجسه هو اكتشاف نمط الإبداع الفني، كما تحقق بواسطة أدوات لغوية مخصوصة، إن حاجس الأسلوبية هو استichاء شعرية النص ثم تحليل وجودها عبر قرائن النسيج اللغوي⁽³⁶⁰⁾ ولقد التمس على بعض النقاد في الوطن العربي البحث في الأسلوبية من وجهة نظر بلاغية، وظهرت عدة مقاربات نقدية تعلن عن نفسها بأنها تحليلات أسلوبية بالمعنى الذي يتعارف عليه المختصون حديثاً ثم تتوسل العملية التطبيقية بالمنغومة المرجعية التي يقدمها علم البلاغة ومن هذه المقاربات النقدية ما قام به وفتح الله أحمد سليمان⁽³⁶¹⁾ و«محمد عبد العطلب»⁽³⁶²⁾ و«أحمد درويش»⁽³⁶³⁾ وهؤلاء النقاد يستثمرون الأدوات الاجرائية البلاغية كما هي في الموروث البلاغي العربي لتحليل الظاهرة الأدبية وهم يرون أن البلاغة العربية تشتمل على إمكانيات علمية كفيلة بتحليل الطاقات التشكيلية المتنوعة للنص الأدبي، وهم يرون أن الولوج إلى الخطاب الأدبي يقتضي الإلمام بمدخل طرقه الأساسية وهي البحث البلاغي في جملة فهو للكفيل بالكشف عن حركة الخطاب الداخلية، وإبراز العلاقات المختلفة بين عناصر التركيب وأشكال التعبير.

يرى فتح الله أحمد سليمان أن: «الأسلوبية هي أحد مجالات نقد الأدب اعتماداً على بنيته اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو غير ذلك... أي أن الأسلوبية تعني دراسة النص ووصف طريقة المصياغة والتعبير»⁽³⁶²⁾ فيه.

ولا يرى فرقاً في استعمال المصطلحين، الأسلوبية وعلم الأسلوب لأنهما مترادفان، غير أنه يؤثر في بحثه استخدام الأسلوبية، لأن هناك من يزعم أن الأسلوبية ليست علماً⁽³⁶³⁾.

وهو يجنح إلى هذا الرأي، ناسياً أو متناسياً أنه يعطي انطباعاً عن عدم علمية بحثه الذي يتخذ له الأسلوبية منهجاً للدراسة النظرية والتطبيقية. ونؤكد في هذا السياق أن الأسلوبية علم يدرس الأساليب في الخطابات الأدبية.

يحدد الباحث موضوع التحليل الأسلوبي وهو الاستخدام الأدبي للغة، وهذا الاستخدام يكمن في انحراف اللغة عن الاستعمال العادي، يقصد بالانحراف الانزياح، هو الخروج عن العالوف في الاستعمال اللغوي، مما يشكل ما يسمى بالخاصية الأسلوبية⁽³⁶⁴⁾.

إن هدف كل خطاب عادي هو إيصال المعاني، ونقل الأفكار النفعية بين الناس، أما الخطاب الأدبي فيتجاوز تلك الدائرة الإيسالية بهدف إقناع المتلقي وإستماعه (365).

وه الأسلوبية - بهذا - علم وصفي يُعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية، ومن هذه النقطة تفحد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتفاق والاختلاف... والأسلوبية والنقد يلتقيان من حيث إن مجال دراستهما هو الأدب ويتحدد أدق النص الأدبي لكن الأسلوبية تنرس الأثر الأدبي بمعزل عما يحيط به من ظروف... أما النقد فلا يغفل تلك الأوضاع المحيطة به» (366) والأسلوبية تُعني بالكيان اللغوي للأثر الأدبي، فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها، والنقد يرى النص وحدة متكاملة فيدرس جميع مكوناته الفنية (367).

إن ما تتسم به الأسلوبية من موضوعية في البحث وعقلانية في المنهج تجنبان الناقد الأسلوبي مزالق كثيرة قد لا يستطيع أصحاب المذاهب النقدية المختلفة الانخراط منها، ولذلك استحال النقد إلى نقد للأسلوب وصار فرعاً من فروع علم الأسلوب ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة (368)، لقد انتهت أغلب الدراسات التي تناولت الأسلوبية إلى إقرار حقيقة واحدة: وهي أن الأسلوبية هي جماع بين علم اللغة والنقد، فهي تسعى إلى توظيف منجزات البحث اللساني بالاعتماد على أدواته الإجرائية ومفاهيمه في دراسة الظواهر اللغوية - في تحليل الخطابات الأدبية على مختلف أنواعها، وهذا ما تلاحظه على أغلب الدراسات التي تناولت النصوص الأدبية بالتحليل، وقد وصلت أغلب هذه الدراسات النقدية إلى إقرار حقائق موضوعية، وقد اعتمد فتح الله أحمد سليمان بعض الإجراءات اللغوية لتحليل شعر البيروني وهي: التناوب، الاعتراض، التقديم والتأخير، الإلتفات (369)، غير أن هذه الإجراءات وإن كانت عامة في التحليل الأسلوبي فهي لا تفحد الوقائع الأسلوبية التي بها يحقق الخطاب أدبيته. تناول عبد الله محمد الغدامي في كتابه «تفسير النص» مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، وكان رائد

هذه الدراسة هو الخوض في تحليل النصوص من تحديد دلالات الينى اللغوية المكونة لها ومن ثم تحديد أبعادها الوظيفية في السياقات التي وردت فيها مع الإشارة إلى الرؤى المركزية التي يتمحور حولها النص، وأول هذه النصوص المدروسة هو نص «إرادة الحياة» للشاعر أبي القاسم الشابي، ومع إلحاح الكاتب على أنها قراءة سيميولوجية إلا أننا نرى فيها ملمحاً كبيراً من ملامح التحليل الأسلوبي للنص الأدبي، لأن الكاتب ركز على السمات الأسلوبية المهيمنة في النص، كما اهتم بالسياقات اللغوية وحاول تحديد تشكيلاتها وما تتضمنه من وظائف جمالية، فهو يقول: «إن اللغة نظام إشاري سيميولوجي». والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنها دال يثير في الذهن مدلولاً هو صورة ذهنية لموجود عيني، وهذا الحدث هو الدلالة، ومن المهم أن نقرر طبيعة الكلمة كإشارة، فالكلمة بهذا المفهوم ليست اسماً لشيء نص عليه، وإنما هي صورة صوتية، ونصور ذهني: دال ومدلول، وكل كلمة تنطق تحمل هذين القطبين معها: قطب الصوت، وقطب الدلالة. ويختلف تركيز المتكلم على هذين القطبين حسب غرضه من المقولة⁽³⁷⁰⁾ ومن الواضح أن تحديد الكاتب لمفهوم اللغة في الخطاب الأدبي بخاصة والخطاب بصورة عامة لا يختلف عن تحديد هذا المفهوم عند اللسانيين والأسلوبيين والسيميائيين الغربيين، وقد أسهم وضوح المفاهيم النظرية في علمية ما ذهب إليه الكاتب - واقتربه من تحليل النصوص تحليلًا فيه كثير من الموضوعية والبعد عن الأحكام الانطباعية.

إن التحليل الذي وصل إليه الباحث يهدف إلى تحرير النص من قيوده المفروضة عليه، مثلما حرر الشاعر الكلمات من قيودها، وتحريرها يكون على مستوى السياق، فهي بدخولها سياقات مجازية تفقد صلتها بمرجعيتها، وتكتسب قدرتها على التجدد والإنتاج، وتفقد التصورات الذهنية الثابتة لها، فتصبح عائمة في الذهن تولد عند المتلقي معاني جديدة، تحدث بها أثراً جمالياً، وقد اتسمت قصيدة الشابي بهذه السمة فهي تعتمد في إيقاعها الشعري على معادلة (الحركة/السكون) لتحديث سياقاً فنياً متطوفاً نحو اللانهاية، فالصراع في القصيدة لا يتمخض عن انتصار وانحزام، وإنما هو صراع دائم الحركة والتوثب، فهو استمرار مطلق ولذلك انتهت القصيدة حسياً بمثل ما ابتدأت به

(371) وقد درس الباحث جوانب من القصيدة منها الأفعال المضارعة وأفعال الأمر والأفعال الماضية وحدد الإشارات التي تتضمنها في سياق النص، كما أشار إلى نظام التوازن الولد في النص والقائم على أسس تركيبية هي: المعادلة الشرطية والعلاقة التضامنية، وحلل طبيعة البنية الموسيقية للنص من خلال دراسة الوزن والقافية والتكرار والإقواء والجمع في بعض الكلمات مع تحديد أبعادها الدلالية، وأتى إلى نهاية التحليل، بأحكام خلص إليها، وهي الأثر الجمالي الذي تتركه القصيدة في المتلقي.

وفي الفصل الثاني المعنون بعنفي الخطاب الشعري الجديد، مقارنة تشريحية» نجد الباحث يقدم لهذا المبحث بما يراه مناسباً لتلقيه، فهو يقول: «تعودنا- نظرياً- على تقسيم حالات تلقي النص إلى حالتين هما حالة الإقناع، وحالة الانفعال، ولكن يبدو- اليوم- وكأننا في مواجهة مع معادلات نصوصية مختلفة تستلزم منا إعادة تصنيف حالات التلقي لدينا، وهي حالات أراها قد أصبحت ثلاثاً:

- الأولى: أزلية تقليدية وهي حالة (الإقناع) ذي التوصليل العقلي وكيونة النص فيها منطقية.

- أما الثانية: فهي أزلية وتقليدية وهي حالة (الانفعال) التي تعتمد على التعبير الوجداني المرتكز على الحس المباشر الذي ينشأ عنه انفعال تلقائي، ويرتكز النص -هنا- على كينونته النحوية الإنشائية، أي على صناعة اللغة فيه.

أما الثالثة: وهي حالة الانفعال للعقلي، إنها حالة انفعال، وهذا يضمن للنص وجوده الجمالي...» (372) إن هذه الإمكانيات الإبداعية الجديدة تفرض نوعاً من التلقي الجديد وهو ما يطمح إليه الغذائية في تحليله للنصوص الشعرية، فهو يؤسس لمفهوم التلقي الجديد الذي يراه يقوم على «الانفعال العقلي»، ويستند إلى القاريء كمنتج للنص وصانع لدلالاته، ويرى الباحث أن وجود الجملة الشعرية في النص الجديد يعتمد على علاقات استثنائية غير اصطلاحية، وهذا انتهاك شاعري للإصطاح (373) ثم يشرع الباحث في تحليل النص الشعري السعودي المعاصر من خلال بعض نماذج محاولاً تحديد المستويات

الإخبارية والبلاغية عبر الأساليب الموظفة في الخطاب الشعري السعودي المعاصر، ويخلص الغدامي إلى الحديث عن خصوصية الشاعر أي الخصوصية الأسلوبية التي تميز طبيعة الخطاب الشعري عند كل شاعر من الشعراء الخمسة الذين تناول نصوصهم بالدراسة،

فهو يرى أن شفرة أو أسلوب «عبد الله الصيخان»⁽³⁷⁴⁾ شفرة شعرية تميزه من سواه، ويختص بها، كاعتماده على تداخل الإيقاع، وتوظيف المصطلح الشعبي، وتوظيف الحكاية، وتخيل الحدث الشعري، و«لمحمد الشبيبي»⁽³⁷⁵⁾ معادلت الشعرية بين التراثي، والتخيل اللغوي، والاستبدال الدلالي في علاقات عناصر اللغة، و«محمد الحربي»⁽³⁷⁶⁾ ميزته في إيقاعه الغنائي المعتمد على سيولة اللغة، وانسيابها في توظيف الإيقاع المتعدد المستويات، وفي انفتاح الخاتمة. كما أن «لغذاء المنفى»⁽³⁷⁷⁾، أو «عجربة الريف» عقيبتها الإنشائية في التداخل العضوي بين المبدع والنص كإنبثاق تلقائي قطري السمات. أما «خديجة العمري»⁽³⁷⁸⁾، فلها عمق الإنتقاء للإشارة اللغوية الدالة في توظيف أسلوبي محكم التركيب. وهذه الخصوصيات الأسلوبية تمثل شفرات متنوعة تسهم في بناء القصيدة الجديدة، وتؤسس دلالات الخطاب العام يتفاعل بعضها مع بعض أخذاً وعطاءً، والواضح أن التحررية الشعرية العربية المعاصرة، تتجاوز التلقائية وتدخل التفكير وإعمال الذهن في التركيب اللغوي الجديد، فالتركيب عنصر أساسي في كيان النص، وإلى جانب التركيب يشير الغدامي إلى التدفق العفوي للإبداع وهو الرأي الذي يذهب إليه حسن. إليوت فالشعر عنده مزيج بين الوعي واللاوعي ولذلك يستدعي الخطاب الشعري قارئاً منوَكاً لهذا الوعي الجديد حق الإدراك، وينتهي الغدامي مبحث هذا بصورة لخطاطة يشير فيها إلى طبيعة الخطاب الشعري العام والمكونات الأسلوبية لبنائه اللغوية⁽³⁷⁹⁾.

المبحث الثالث في «تشريح النص، غنونه الباحث بسؤال يتضمن العلاقة بين النقد واللسانيات ومطلع النقد الألسني لأن يكون بديلاً لبعض الاتجاهات النقدية التي لم تتمكن من تحليل النص الأدبي تحليلاً علمياً، فسؤال الباحث «لماذا النقد الألسني؟ سؤال في خصوصية النص» يقترح للإجابة عليه التمييز بين ثلاثة قضايا أساسية هي :

1 - الموضوع - الذات / المنهج :

وأول خطوات التمييز حسب الباحث تأتي بإقامة المنهج كحاجز معرفي بين الذات والموضوع، لكي لا تستلظ الذات بالموضوع عن طريق الإدراك المنطقي، وحسب «غاستون باشلار» الذي كان مرجعاً أساسياً في هذا المبحث - لأن العلاقة بين الذات والموضوع تأخذ فيها الذات للدور الأساس بناءً على فهمها الخاطئ للواقع، مما يجعلها تحيله إلى شيء معطى، ويفضي ذلك إلى فهم الموضوع فهماً نفعياً يحيله إلى الخارج المتقرر قبله، وهذا فهم يتعارض مع منجزات العلم المعاصر، لأن الواقع في هذا العلم هو الواقع المبني وليس الواقع المعطى مما يعني أن الواقع لا يتقرر من خارجه وإنما ينبثق من الداخل، والطريق إلى سير هذا المعطى الجديد هو المنهج المستقل عن الذات⁽³⁶⁰⁾ فالمنهج طريق إلى تحليل الموضوع، وموضوع الأسلوبية هو أسلوب الخطاب الأدبي، وتحليل هذا الموضوع تحليلًا مستقلاً عن الذات ونوازعها، ولتأكيد هذا المطمح يدعم الباحث رأيه بما ذهب إليه باشلار في تحديد خصوصية العلم المعاصر الذي أصبح علماً أكلياً، ولا بد من إفادة الدرس الإنساني من هذه الخصوصية لكي يتمكن من التوضيح المعرفي الذي يضمن له استقلال البحث عن نوازع الذات ونفعية مبركاتها⁽³⁶¹⁾ ويستطرد الباحث في دعم رأيه بنقل بعض آراء باشلار، وإردافها ببعض الشروح التي تستند مذهبه، فهو يستنتج من آراء باشلار تحديد طبيعة العلاقة بين الذات والمنهج والموضوع؛ أن الموضوع هو الواقع المبني للعملية، وليس هو الواقع المعطى، أما الذات فهي تلك المألقة للألة، والمألقة للقدرة على إعمال هذه الألة، وليست مجرد الذات الراضية، وامتلاك الذات للألة مع القدرة الإجرائية عليها ترفع الذات عن مواضع الظرف وحدود الغاية الشخصية.

أما الألة فهي المنهج الذي يكون من خصائصه أنه قادر على الاستقلال عن الظرف، ويتجاوز ملاسبات بيئة المنشأ⁽³⁶²⁾ ويحقق لنفسه فعالية وقوة على التحليل والتفسير ولن يتم له ذلك إلا بحلول الذات العالمية مع الألة لتأسيس الواقع الجديد⁽³⁶³⁾ بمعنى أن الإجراءات المنهجية تكسب فعاليتها في التحليل من خلال الرؤية العلمية الشمولية للظواهر المراد تحليلها تحليلًا موضوعياً.

2- المنهج الألسني:

بالمناهج يتقرر مصير النتائج المتوخاة من البحث، ويمقدار ما يتصف المنهج بالعملية فإن النتائج تكون علمية أيضا ومن صفات العلمية التي أقررتها معطيات العصر أربع صفات هي:

- 1- النسبية في مقابل الإطلاق.
- 2- الديناميكية في مقابل الجمود.
- 3- الاستنباط في مقابل الإسقاط.
- 4- الوصفية في مقابل المعيارية.

من خلال هذه الصفات التي يحددها الباحث يؤسس منهجه النقدي ويشعر الباحث في تحديد خصوصية اللغة باعتبارها موضوع التحليل العلمي الذي يطمح إلى تأسيسه، وفي هذا السياق يقول: «تقوم اللغة على النظام ولكن هذا النظام لا يتشكل من الثبات بل من الاختلاف وهذا هو ما جعل «دوسوسير» يعرف اللغة على أنها نظام من الاختلافات»⁽³⁶⁴⁾ فهو يسجل تعريف «دوسوسير» اللغة ويعلق عليه بقوله إنه: «تعريف يتنقل مرتكز القيمة من جوهر الشيء إلى علاقاته كما أنه يحيل اللغة إلى نظام من الإشارات، وهذا مفهوم متلازمان يقتضي أحدهما الآخر، إذ يسببهما تتكون اللغة فهما وأبتكلا»⁽³⁶⁵⁾، ولتوضيح مقولة «دوسوسير» يستشهد بما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني من أن اللغة تجري «مجرى العلامات والسمات»، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليل عليه وخلافه»⁽³⁶⁶⁾. ويخرج الباحث من مناقشة هذه المقولات إلى أن اللغة يمكنها التحرر من هيمنة الدوال والمدلولات المتواضع عليها من خلال الإبداع الأدبي لأن الأدب تصوير باللغة، واختراق للوظيفة الوصلية المباشرة للغة، وهذا التجاوز هو تأسيس لنظام جديد من داخل النص تتحرك به الدوال نحو مدلولات تتشكل كتأنيج إبداعية لعلاقات الدوال بعضهم بعض»⁽³⁶⁷⁾.

يرى الباحث أن استخدام «الدال» كمنظور معناه الأخذ بالنقد الألسني؛ لأن الألسنية هي الدراسة العلمية للغة وتحليل لغة الخطاب أي الأخذ بنصوصية

النص، وهي نصوصية نسبية، لأنها تقوم على مبدأ العلاقة، كما أنها ديناميكية لأنها تأخذ بمفهوم الأثر، وهي استنباطية ووظيفية، لأنها تعتمد سير حركة الدوال بدءاً من الصوت المفرد، فالكلمة، فالتركيب ثم السياق الصغير، وتربط ذلك بالسياق الكبير، من خلال حركة تدأخل النصوص، وهذا كله يحدث دون أن يفقد النص خصوصيته، لأنه يحمي بمبدأ الإشارة الحرة، وستقف عند هذه المبادئ وقفات مقتضية تؤسس إجابتنا عن السؤال المطروح.. (349).

اعتمد الباحث «علي هندراوي» في بحثه «بناء الجملة في ديوان حافظ إبراهيم» المنهج الأسلوبية الإحصائي وحاول من خلال ذلك إلقاء الضوء على أحد قطاعات الجملة الخيرية والجملة الاسمية مثبتة ومنقبة ومؤكدة، وذلك من خلال تحليل الأنماط المختلفة لكل نوع منها، والأشكال الكثيرة التي تندرج تحت كل نمط من هذه الأنماط. وقد عزز البحث - الذي يتخذ المنهج الوضعي وسيلة - بدراسة إحصائية استهدفت إيضاح نسب ورود كل نوع من أنواع الجملة موضوعياً على الرغم من أن الذي رصده الباحث هو ظاهرة جزئية لا تقدم صورة حقيقية على أسلوب حافظ إبراهيم وأن الجهد الإحصائي الذي قام به لم يوظفه توظيفاً إيجابياً في فهم طبيعة بناء الجملة عند حافظ وفي بحثه: «المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم» استثمر الباحث أحمد طاهر حسنين المنهج الأسلوبية وعلى الرغم من هيمنة الوصف والإحصاء اللغوي والعروضي على هذا البحث، نلاحظ غياب التحليل، بل عدم تناول ظاهرة المعجم الشعري تناولاً كلياً مما جعل البحث يقتقد إلى أهم دعائم المنهج الأسلوبية الإحصائي وهو تحليل الظواهر المنروسة (350).

في كتاب «بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يعنينة» (351) اعتمد الباحث عبد المالك مرتاض لواء الجاحظ وأراء جان كوهن لتقاربها في تحنيه مفهوم الشعر حسب الباحث، وانطلاقاً من هذا الموقف يحلل الباحث رأي الجاحظ القائل بإقامة الشعر على مجموعة عناصر أساسية، فحسب الجاحظ يعتمد الشعر على إقامة الوزن، وتخيز اللفظ، وسهولة المخرج... فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير (352). ويرى عبد المالك مرتاض أن الجاحظ سبق نقاد عصره وهو يلتقي بجان كوهن وهو من

النقاد الشعريين المعاصرين على الرغم مما يفصل بينهما من زمان ومكان وحضارات⁽³⁹³⁾، رؤية الجاحظ حديثة جدا إذا ما تورنت بما تذهب المناهج الأسلوبية والشعرية المعاصرة، وهذه الرؤية المتقدمة في فهم طبيعة الخطاب الشعري يتبناها «عبد المالك مرناس» ويرسخها في مملساته النقدية النظرية والتطبيقية، فهو يعتمد في تحليله الخطاب الشعري جميع وقائعه اللسانية ومظاهره الأسلوبية، ويستخدم في ذلك بعض المصطلحات التعليمية التقليدية وبعض المصطلحات اللسانية الجديدة، وقد حلل الباحث الجنى الطاغية في قصيدة «أشجان يمنية» من أفعال وأسماء، وتعريف وتنكير، وماضي ومضارع ومستقبل وحيز وزمان وحدد خصائص المعجم الشعري وعلاقة ذلك بنسيج الخطاب والأبعاد الدلالية والجمالية لمظاهر الخطاب الأسلوبية في مستوياتها الإفرادية والتركيبية وإحاطتها⁽³⁹⁴⁾. وقد عمد الباحثة في جميع ذلك إلى الإحصاء وهو يتفيا من ذلك الضبط المنهجي والتحليل الموضوعي.

يُعدّ عبد الملك مرناس من النقاد العرب القلائل الذين تمثلوا المناهج النقدية الغربية المعاصرة وأسسوا للنقد العربي رصيذا نظريا وتطبيقيا وفق أحدث المناهج النقدية، وهو «السيمياثية التفكيرية» ونظراً إلى بعض التداخل بين ما تعالجه الأسلوبية في تحليلها للخطاب الشعري والأدبي بعامة وبين «السيمياثية التفكيرية» كان عرض بعض كتابات عبد المالك مرناس في هذا السياق، لأنها تتناول النص الأدبي بالتحليل وفق مستويات هي:

- 1- بنية اللغة 2- المستوى التفكيرية. 3- مستوى الحيز. 4- الزمن. 5- الإيقاع (395)
- يقدم عبد المالك مرناس تصوراً لمعالجة النص لا يغفل فيه القديم ولا يستبعد الحديث. وهو يحاول تناول النص في شموليته، وذلك ببحثه في شبكة العلاقات بين الدوال والعدولات بالقياس إلى قضاء النص، ويحدد هدف النقد الحديث الذي يصف النص دون إطلاق الأحكام عليه، ولذلك كانت الدعوة إلى تحديد خصائص أدبية الأدب من النص ذاته، ومهما تعددت القراءات يظل المقرر واحد ومن هنا تكون القراءة حادثة والمقروء قديم، وقد تعددت وجهات نظر الدارسين لنص واحد في مدرسة نقدية واحدة، فما بالك بتعدد المناهج النقدية وتعدد طرائقها وتحليلها ونتائجها في تناول نص واحد. يرى عبد

العالم مرتاض أن «عطاء النص الأدبي مرهون بقوة الدارس على التناول» ومن هذا المنطلق يدعو إلى تجديد المناهج النقدية والابتعاد عن التقليد، ويشير في هذا السياق إلى أهم الإتجاهات النقدية وما طرأ عليها من تطور في المناهج فالمنهج الاجتماعي وتطور على يد لوكاتش وياخوتين وغولدمان، والمنهج النفسي، والمنهج البنيوي الشكلاني ومحاولة علمنة الدراسة الأدبية، ثم السيميائية ومالحي بها من نزعات إلى التفكيكية والتشريحية على يد باحثين أمثال جاك فريدا، وطموح هذا الاتجاه إلى تفكيك النص من حيث هو ممارسة لغوية، على حين أن النظرية البنيوية تنجح إلى عد النص على أساس أنه تركيم للدلالات، بعضها فوق بعض، ويفيض عبد العال كمرتاض في التعريف بالتفكيكية كما ظهرت عند جاك فريدا وتتبع مراحل تطورها، ويخلص في تمهيدته إلى الدعوة إلى تجاوز المناهج النقدية التقليدية، وبخاصة التي لا تسعف الباحثة والناقد في تحليل الخطاب الأدبي تحليلًا شموليًا وموضوعيًا⁽³⁹⁶⁾.

استغرق تحليل قصيدة من 13 بيتاً لمحمد العيد 136 صفحة من كتاب في 175 صفحة، وحلل الباحث من خلال ذلك جميع مكونات الخطاب الشعري وحدد أبعاده، وقد عرّج الباحث في حديثه إلى وصف طبيعة البنية الشعرية عند محمد العيد الذي التزم بالموضوعات الهادفة اجتماعياً وبنياً وسياسياً، وكتب موضوعات تأملية قليلة.

تحدث عن الإيقاع في شعر العيد مقررنا الإيقاع بالتفعيلة يل يرى أن بحور الشعر هي التي تحدد إيقاعه وقد استعان بالإحصاء لتحديد نسب الإيقاع في 120 قصيدة، وهي منتزعة من ديوان يضم أكثر من مئتي نص، ومهما يكن فإن الإحصاء لا يعطي صورة كاملة عن النتائج التي توصل إليها الباحث لأنه إحصاء غير كامل، ولم يتناول مجموع نصوص الديوان أو ما أنتج الشاعر. يقول الباحث بعد رصد إحصائي لبعض قصائد العيد وتحديد بحورها أنه: «كان يؤثر هذه الإيقاعات الفخمة، ولاسيما الإيقاعات الفخمة، ولاسيما إيقاع المديد والطويل والوافر ليجري فيها قصائده الطوال... كان الشاعر يؤثر الإيقاعات الفخمة والشهيرة في الشعر العربي الذائع والساثر»⁽³⁹⁷⁾ فمفهوم الإيقاع الفخم غير واضح الدلالة في هذا السياق، وقد تنبه الباحث إلى ظواهر

مهمة في نص العيد، حيث فسّر اختيار إيقاعات معينة بتلاؤمها مع حال النفسية وموقفه الذي يعبر عنه، وأشار إلى أدوات النداء في العربية وبنيتها الصوتية ودورها الإيقاعي في النص الشعري⁽³⁹⁸⁾ وأول النداء بما يرافق حال الشاعر من خلال النص.

ورد على من أدعى علاقة إيقاعات الشعر العربي وحركة الجمال في الصحراء أو سيرها فيها، لأن هذا التفسير خارج عن طبيعة دراسة النص في ذاته، وإنما هو مقدم على النص، وأرجع الأمر إلى حال الشاعر إبان تجربته الإبداعية الشعرية واختياره لما يناسب موضوعه ومن خلال ذلك حاول الإشارة إلى طغيان بعض الإيقاعات على شعر العيد⁽³⁹⁹⁾ وما يلاحظ في حديث الباحث عبد المالك مرتاض عن الإيقاع اعتباره الإيقاع هو الأوزان الشعرية بتفعيلاتها⁽⁴⁰⁰⁾ والتفعيلة هي وحدة مجردة أي صيغة أو قالب تُصَبّ فيه الكلمة أو الكلمات لتخضع إلى نظام موسيقي مفسوم، ولتحديد التفعيلات تقطع الأبيات، بمعنى تقطع فيها الكلمات إلى أصوات، فقد تشمل التفعيلة جزءاً من كلمة، أو كلمة، أو كلمة وجزءاً من كلمة أخرة، أو كلمتين الخ... ومن هذا المنطلق تأخذ التفعيلة طابعاً تجريدياً، وتحقق حسيتها من طبيعة تشكيلها في نظام صوتي يحقق للنص بعده الشعري مع تضافر عناصر أخرى تسهم في البناء الموسيقي للنص الشعري، ويحدد الباحث إشارته إلى اختيار الشكل الإيقاعي بما يناسب طبيعة الموضوع في شعر العيد⁽⁴⁰¹⁾، إن حديث الباحث عن صيغ التفعيلات⁽⁴⁰²⁾ مجردة لا تروى له مبرراً لأن للأصوات والمقاطع والكلمات التي تصاغ وفق هذه الصيغ والتفعيلات لها خصوصيات إيقاعية كان الأحرى بالباحث أن يتناولها بالدرس في ذاتها، ولذلك نرى في بعض تحليله تعميم غير مبرر، كما أن دراسة مجموع إيقاعات قصائد من موقع الإحصاء والخروج من ذلك بنتائج تكاد تكون قناعاً علمية أو حكماً نهائياً في هذه الإيقاعات عند الباحث هو أمر لا يمكن الإطعنان إلى نتائجه، لأننا نعتقد أن كل نص يشتمل على إيقاعه الخاص به، وتعميم النتائج بالإحصاء غير سليم، وإن كنا لانفعل ضرورة الإحصاء في رصد الظواهر المدروسة⁽⁴⁰³⁾، وفي الواقع لا يمكن دراسة الإيقاع في النص إلا وفق ما هو عليه، فعلى الدارس وصف الظاهرة الإيقاعية كما هي ثم تحليلها انطلاقاً من رؤية النص وإبعاده الوظيفية.

خلص عبد الحالك مرتاض من الفصل الأول من كتابه (أ. ي) إلى نتائج أقر فيها تقليدية محمد العيد، وحفاظه على بنية القصيدة العمودية من حيث الشكل، ولكنه تناول موضوعات جديدة بصور تقليدية، وإيقاعات تقليدية، ورأى الباحث أن محمد العيد لم يوفق إلى تطوير القصيدة من حيث شكلها، وظل ثابتاً في مساره الشعري فصوره الشعري مألفة لدى القارئ ليس فيها انزياحات خارقة، وهي لا تبعث في نفس قارئة دمشق الإكتشافات الجميل لصور أدبية لم تحظر على ذهنه ولم يصادفها في قراءته، في الفصل الثاني حاول الباحث وضع النص في السياق الذي يندرج فيه وحدد خصوصيات شكلاً ومضموناً، ولاحظ في هذا النص انفتاح الخطاب وانفلاق القصة، ومن هنا حدد بنيات النص وعلاقاته، البنية الأولى بنية تطلعية، البنية الثانية قهرية، والصراع بين البنيتين هو موضوع النص. وتحليل الباحث لدلالة رمز ليلي، والمجنون يذم على قدرة خارقة في التأويل والتفسير⁽⁴⁰⁴⁾.

موضوع النص يقوم على البحث عن الرمز الذي هو تجسيد للهوية الوطنية، ويلاحظ الباحث أن النص تحكمه شبكة من العلاقات والمعطيات والقيم، ولا يخرج عن النص إلى مبدعه، فحديثه عن العلاقات البنوية الأسلوبية والوظيفية، وحديثه عن الشخصية الشعرية كما تتجلى في النص من خلال تتبع المقاطع السردية التي يتضمنها النص يؤكد خروج الباحث من أسر الدراسات التقليدية التي مني بها النقد العربي زمناً طويلاً، يرى الباحث أن العلاقة بين الموضوع والشخصية الشعرية علاقة فاعلة، فهي مضادة طوراً، ومحيدة طوراً آخر، وتتجسد في عنصر الحرمان ويرى الباحث، أن اللغة شفرة مينة تميا بالإستعمال، ويتميز الأدباء من بعضهم بالاستعمال اللغوي، والقدرة على نسج الكلام. وهذا المنطلق النظري الذي يقيم عليه نظريته التحليلية لا يخرج عما تراه الأسلوبية بمختلف اتجاهاتها، قام الباحث برصد أهم المواد اللغوية الواردة في نص العيد ورأى أن مفرداته عادية قريبة من المعتادين وأحسن بناءها شعورياً، فالمادة اللغوية الواحدة تتعدد دلالاتها حسب السياق، ولذلك بحث في دلالة بعض المواد اللغوية: قصة ليلي ودلالاتها في التراث، ليلي بين الأسطورة والتاريخ، دلالاتها في نص العيد، دلالة القلب في النص مجازية بل أقر ما ينهب إليه أغلب الباحثين الأسلوبيين من أن الأسلوب أنزياح أو عدول عن معيار ومن

هذه الدعامة الفكرية ترمز جلّ الأنظمة اللغوية الولودة في هذا الخطاب الشعري وحلّل أبعادها الأسلوبية والشعرية. ويصل في ختام تحليل البنية اللغوية للنص أن «يللى هي التي تستبد بالمركزية في المعجم الفني للنص، لأنها تنبؤا هذه المنزلة بصورة جليلة فهي الأسطورة، والموضوع، والقيمة، والحقيقة جميعا» (409).

ويرى عبد المالك مرتاض في الفصل الثالث أن لغة قصيد «أين ليلاي» ليست خالصة الأدبية، ولم ترق إلى مستوى اللغة الخالصة «Langage pur» التي يتحدث عنها «جاك تريباد» ومع ذلك فككها الباحث إلى مقاطع واستخرج منها أيقونات وذهب في تأويلها مذاهب اقتضتها أبعاد النص ورؤاه. أما الفصل الرابع فقد تناول فيه الحيز الشعري في النص وعرف في الحيز «La Procéméque» وحدد العلاقة بين الفضاء «L'espace» والحيز، وعلل إيثاره الحيز من سواه من المصطلحات الرائجة في تحليل الخطاب الأدبي، ثم قسم حيز النص إلى خمسة أنماط هي: الحيز الثالث، الحيز الحرام، الحيز المتحرك، الحيز القاصر عن الاحتواء، الحيز الحاكم.

وقد جتحت لغة الباحث في جملة من فصول بحثه إلى المناجاة، ومحاورة الخطاب المعروس ومن مثل ذلك قوله: «وإذن، فأنت إذا تعلقت بالطيوف اللواتي يحكين ليلى في جمالها وبهاثها، فهل يعني ذلك حقا أنك تعلقت بوهم زائل، وسراب باطل؟» بل تراك تتعلّق بالأصوات الشجية التي تغني لحنا عبقريا فتحسبها ليلالك!! وفي هذه المناجاة جملة من الأسئلة لا تجد لها جوابا، وحيزا لثنيه الذي ميز الناس في النص، وولّد تبها آخر فيه من عمق الرؤية ونفاذ البصيرة ما توك الباحث يراود الأسئلة ويقول بعدم الإجابة النهائية إنصافا لشعرية النص والشعر قاطبة. في الفصل الخامس كان اللقاء بالزمن الشعري في نص أين ليلاي؟ وكان الباحث يتتبع بدقة زمن كل مكونات الخطاب اللغوية وأبعادها الشعرية.

أما الفصل السادس فتناول فيه التركيب الإيقاعي في نص أين ليلاي؟ وقال بأن أدبية النص تكمن في إيقاعه ويرى أن اصطناع الإيقاع كان سمة أغلب الأجناس الأدبية التي عرفها الأدب العربي.

ولم تدرس موسيقى الشعر في الموروث النقدي من خلال علاقتها بعناصر التشكيل الشعري الأخرى، بمعنى أن موسيقى الشعر درست بمعزل عن علاقتها بالتركيب أو السياق في النص الشعري، ومثلما درسوا الأوزان والقوافي درسوا الأصوات بمعزل عن السياق وفي هذا المجال يقول تامر سلوم: «والواقع أن التشكيل الصوتي، في الموروث النقدي، كان بسبيل من العناية بصفات الحروف إلى جانب تبدلاتها الصوتية وعلاقتها المخرجية والوصفية. والتطالع إلى إقامة نظام يكشف أسرار البناء الصوتي ودقائق معانيه. وإن يكن هذا قد أدرك الحاجة إلى بحث أكثر وقاء وتفصيلاً. ويعيننا هنا أن نذكر أن الناقد القديم وافق هؤلاء النحاة والفقيين على أن بناء الكلمة الصوتي في الشعر هو بناؤها في النثر. وبعبارة أوضح أن هذا البناء لا علاقة له بتشكيلات الشعر الإيقاعية أو نشاط المعنى وعلى الرغم من أنه تعمق نظام العبارة وعلل لكل ما وقف من شؤون التركيب الصوتي، فإنه لم يلتفت إلى فاعلية المكون الصوتي وارتباطه ببناء الكلمة وأثر ذلك على جماليات الشعر وزجه باستمرار إلى أبعاد المعنى السابقة وعلى التركيب الصوتي، واشغف بمظاهره الأدبية ودلالاته الموجهة، ولذلك تراه - في الشعر والنثر على السواء يعس جانب الصفات العامة ويتحدث عن الأصوات المفردة ويثير مناقشات حول التبدلات الصوتية، ويتعرض موضع الأصوات المدغمة وأثرها، والفروق بين المعاني المختلفة التي تحتملها مجموعة واحدة كأصوات المد واللين والصغير والاستطالة والتفشي، أما التشكيل الصوتي من حيث هو عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني فلا يستوقفه في كثير» (406)

ويدرس تامر سلوم التركيب الصوتي باعتباره عنصراً هاماً في توضيح جماليات الشعر وتكوين المعنى، وفي دراسته هذه يتعدى الوظيفة الإشارية المفروضة على الأصوات، إلى مجال أرحب، حيث يثير إلى سعة الاحتمالات التي ينطوي عليها التركيب، ويقرب من التيلوات القوية في قلب البناء الصوتي، ويربط التركيب الصوتي بالتجربة الشعرية. ويدرسه في إطار بنية النص الشعري وبسياقه العام، ويبدو ذلك جلياً من خلال الدراسة التطبيقية التي دعم بها آراءه النظرية (407) والراي الذي نريد أن نخلص إليه هو أن التركيب الصوتي يشكل عنصراً أساسياً في النص الشعري، وهو أحد العناصر

المكونة للإيقاع في بنية النص، وهو في تفاعل مع العناصر الأخرى يسهم في تشكيل الرؤية الشعرية وأبعادها الفنية والجمالية.

ومن هنا يبرز دور الموسيقى في بنية النص الشعري، وعلاقتها بالدلالات المتنوعة التي تتولد عنه. ومصادر الموسيقى في القصيدة متنوعة ويشكل الوزن والقافية والجرس اللفظي والجناس والنبر والإيقاع والتكرار والصيغ الصرفية وغير ذلك مصادر الإيقاع الموسيقي في القصيدة، وجميع هذه العناصر تسهم في عملية التعبير عن التجربة الشعرية، وتصريفها في نظام فني متسق. وتدرس هذه الظواهر الإيقاعية في كتابتها وحيزها أو قضاؤها في النص وتفاعلها مع بعضها ثم تحدد أبعادها الدلالية في الخطاب، فالنص الشعري يتجاوز المستوى المعجمي للدلالة اللغوية إلى مستوى أكثر غنى بعلاقاته الجديدة التي تمنحها التجربة الشعرية طاقات فنية وجمالية متنوعة، ولعل أول ما يلفت الانتباه في الصياغة اللغوية للشعر هو بنيتها المنتظمة في إيقاع يصلها - من حيث الظاهر - بالموسيقى⁽⁴⁰⁸⁾ والوزن في الشعر حركة طبيعية في اللغة تتوقف على انتظامها الآلي في التعبير عن الانفعال⁽⁴⁰⁹⁾.

إن البنية الصوتية للقصيدة لا تنفصل عن مستوياتها الدلالية الأخرى (النحوية والصرفية واللغوية وسوى ذلك). وهذا يعني أن الوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة الشعرية، وإنما هو جزء هام في تشكيل القصيدة وفي هذا المعنى يقول محمد النويهي «إن الوزن في الشعر ليس شيئاً زائداً يمكن الإستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا وظلاوة وحلاوة... الخ»⁽⁴¹⁰⁾ إذا كانت الكلمة الإشارة لا تحمل قيمة جوهرية في ذاتها، وإنما تتعدد قيمتها بعلاقتها مع سواها تعارضا ومغايرة، فإن التفعيلة مفردة ليس لها أثر خارج دائرة البحر، ففي داخل الخطاب الشعري تأخذ حيويته، وتمازج دورها الموسيقي، وتأثيرها في المتلقي. وههنا تبرز فعالية التشكيل الصوتي والصرفي والنحوي والبلاغي في الخطاب الشعري لتعطي رؤية جمالية تحدد لها طبيعة السياق وما يمتلكه من طاقات فنية، تساعد على ولوج عالم التخيل وآفاقه الواسعة. وإذا كانت أوزان الشعر مقياسا لتحليل الشعر، فهذه الأوزان تقوم على أسباب وأوتاد وهي : «وحدات وظيفية في إيقاع

التفعيلات التي تكون البحر، وأنها الأنسب والأصلح لتحليل الشعر. أما المقاطع فهي وحدات وظيفية في تحليل الأصوات اللغوية عموماً شعراً كان أم نثراً؛ فوظيفة الأسباب والأوتاد إذن إيقاعية، ووظيفة المقاطع صوتية بصفة عامة⁽⁴¹⁾. ففي العديد من الأعمال الفنية، بما فيها النثر طبعاً، تلتفت طبقة الصوت الانتباه وتؤلف بذلك جزءاً لا يتجزأ من التأثير الجمالي. يصدق هذا على الكثير من النثر المبهرج، وعلى كل الشعر، الذي هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللغة⁽⁴²⁾، ومما يجب التأكيد عليه هو أن عنصر الوزن في القصيدة ليس مجرد صوت، وإنما هو صوت ومعنى، ودراسة العروض أو موسيقى الشعر بالأجهزة الصوتية والأدوات العلمية، مثل راسم الذبذبات «Oscillographe» الذي يسمح بتسجيل، الأصوات وتصوير الأحداث الفعلية خلال قراءة الشعر...

لقد أسس علم الوزن الصوتي بكل وضوح العناصر المتميزة المؤلفة للوزن. ولم يبق عذر بعد اليوم للخلط بين الحدة والإرتفاع والنبر والزمن. وما دام بالإمكان لم إظهار أن هذه العناصر تتوافق مع العوامل الجسدية القابلة للقياس في التواتر والسعة والشكل والمدة في موجات الصوت التي يبثها المتكلم، وبإستطاعتنا تصوير أو رسم معطيات الآلات الفيزيائية بوضوح بالغ إلى حد أن باستطاعتنا أن ندرس كل تفصيل دقيق في الحوادث الفعلية لأي إنشاد. وسيرونا راسم الذبذبات بأي ارتفاع وأي زمن وتغير في الحدة أنشد قارئ معين هذا البيت أو ذاك⁽⁴³⁾. ولكن دراسة عنصر الصوت في الشعر حسب هذه الطريقة التقنية المتطورة تتجاهل المعنى؛ لذلك يستنتج من هذا عدم وجود شيء كمقاطع الكلمة، على اعتبار أن الصوت مستمر، ولا يشترك وجود كلمة إطلاقاً، على اعتبار أن حدودها لا يمكن أن تظهر على الرسم، وعدم وجود نغمة بالمعنى المحدد، على اعتبار أن الحدة التي لا تظهر إلا في الأحرف الصائتة وفي قليل من الأحرف الصامتة، تتعرض على الدوام لأن يقاطعها الضجيج. وقد أظهر علم الأوزان الصوتية أيضاً عدم وجود تساوي الزمن لأن المدة الفعلية للقياس تتنوع كثيراً. كما أنه لا يوجد أسباب ولا أوتاد، في الأنكليزية على الأقل، لأن المقطع القصير قد يكون من الناحية الصوتية أطول من المقطع الطويل⁽⁴⁴⁾. وراسم الذبذبات كما تدل النتائج التي توصل إليها الباحثون في موسيقى

الشعر يعتمد على الإنشاد، وعلى الرغم من فائدة النتائج التي توصل إليها الباحثون في دراسة هذا الجانب في النص الشعري إلا أنها ستظل «عرضة لاعتراضات خطيرة قد تقلل من قيمتها في نظر دراسي الأدب، فالافتراض بأن محطيات الراسم ذات صلة مباشرة بدراسة الأوزان، افتراض مغلوط، إن وقت اللغة الشعرية وقت توقع، فنحن نتوقع بعد وقت معين إشارة إيغاعية، غير أن هذا التوقيت لا يحتاج إلى الانضباط كما أن الإشارة لا تحتاج إلى أن تكون قوية فعلا ما دما نجس بأنها قوية⁽⁴⁵⁾. ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يقوم علم الأصوات مقام علم العروض، ولكن هذا لا يمنع من استفادة الدراسات الأدبية من علم الأصوات وخاصة الشعر، ومن هنا فإننا نرى «الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني وليس بمعزل عن المعنى»⁽⁴⁶⁾. لأنه لا يمكن فصل المعنى عن الوزن، أو فصل المعنى عن اللفظ، واتتلاف المعنى ولعل ما ذهب إليه الناقد والشاعر الإنجليزي «ت. س. إليوت، يقارب الصواب كثيرا، فهو يقول في مقاله حول موسيقى الشعر: «إن موسيقية القصيدة إنما توجد في هيكلها العام كوحدة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانوية التي تعملها الألفاظ. وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها، فمن الخطأ الإدعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول ومعانيه الثانوية»⁽⁴⁷⁾ قطبيعة الموسيقى الشعرية تختلف عن موسيقى النثر الفني، وهذا هو انتبه إليه النقاد العرب القدماء. والعرضيون خاصة، حيث استقبلوا علما يتناسب ودراسة الموسيقى في الشعر العربي، وهو علم العروض. وهو العلم الوحيد الذي يمكن من خلاله أن يفرق بين الشعر وبين غيره من فنون القول الأخرى، لأنه لا يمكن لعلم الأصوات (الصوتيات) أن يقوم مقامه، باعتباره علما يدرس أصوات اللغة في جميع أشكالها، فهو لا يفرق بين شعر ونثر. ولكن هذا لا يعني أننا نلغي الطاقة الصوتية في النص الشعري، وتأثير الإيقاع الصوتي في عناصر النص، فالجوانب الصوتية فعالية موسيقية وفنية لا يمكن الاستغناء عنها في دراسة النصوص الشعرية.

يقول أحد الشباب «وليس الوزن في الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضا لتكون حلية تزيينه، كلا فالوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة لا يمكن

الاستغناء عنها مطلقاً»^(١١٨) وما يمكن أخذه على هذا الرأى هو حصر الوزن في التعبير عن العاطفة

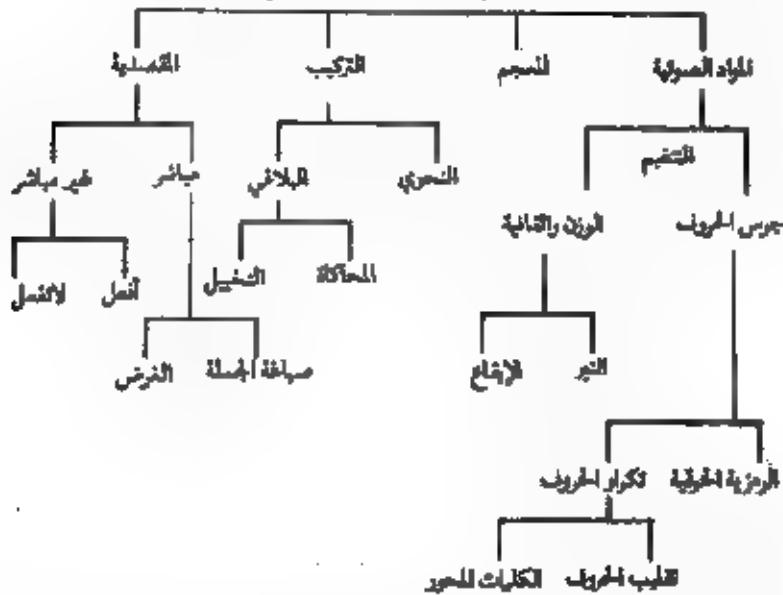
وتصويرها، في حين أن القصيدة (النص الشعري) ليس عاطفة فقط، فالقصيدة جملة من العناصر الفنية والجمالية متفاعلة بعضها مع بعض، والوزن في القصيدة العربية له خصائص فنية وجمالية هي من بنية النص فهو إلى جانب خاصيته الموسيقية التي تمنح النص إيقاعاً صوتياً (فيزيائياً)، يمتلك خصائص جمالية أخرى تحددها العلاقة العضوية بين وحدات النص اللغوية وبين الموضوع الذي تعبر عنه الرؤية العامة للقصيدة. وفي سياق التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري نجد مقاربات نقدية عديدة للباحث عبد السلام المسدي وأهم هذه المقاربات ما ورد في كتابيه «قراءات»، و«النقد والحداثة» حيث قدم تحليلاً متكاملاً لقصيدة «صلوات في هيكل الحب» ورسم معالم تحليل قصائد أخرى وهي «ياموت»، و«الاعتراف»، و«الصباح الجديد» و«ثونس الجميلة» و«النبي المجهول» ويستشف من تحليل «عيد السلام المسدي» ميلاً كبيراً إلى الأسلوبية النفسية التي تستلهم

روح القراءة النصية جاعلة ذات الشاعر وموضوع النص في حساباتها، وقد عمد الباحث إلى التحليل الكلي للقصائد ولم يقطع الأبيات أو المقطوعات من سياقاتها فكان تحليله شمولياً، وبالإضافة إلى تحليل قصائد الشابي حلل شعر المتنبي انطلاقاً من استلهم علم وأدرك الباحث الجمع بين الأبنية اللغوية والمقومات الشخصية في شعر المتنبي، وكان حضور أحمد شوقي الشعري في مقاربات «المسدي» بتحليل قصيدته «ولد المهدي» وسعت الدواسة إلى تحديد التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر في هذا النص، وقد غلب الباحث الجانب اللغوي في التحليل ومنه تغذ إلى طبيعة التشكيل الأسلوب للخطاب الشعري، وأظهر إبداعية الشاعر من خلال حديثه عن كيفية نظم النص وتركيبه في الصورة التي هو عليها، وتحدث عن الوسائط اللغوية التي بها أبلغ النص رسالته وأنجز شعريته وتمكن من إحداث أفعال هو في المتلقي.

حدد الباحث محمد مفتاح مكونات الخطاب الشعري في شكل تفريعي يمكن عد الخطاب الشعري من خلاله بأنه بنية متكونة من عناصر تؤلف بينها

علاقات، وعلى محلل الخطاب الشعري وفق المنهج الأسلوبي أن يحدد طبيعة هذه العلاقات القائمة بين عناصر الخطاب، ويصفها بإعتداد الإجراءات المشرو إليها في الشكل ويحطها ليظهر الكيفية التي حقق من خلالها الخطاب انسجامه وفارق مألوف القول إلى الإنسام بسمة الأدبية.

مكونات الخطاب الشعري .



إن هذا الشكل وما يتضمنه من مكونات مع عناصر أخرى-أشير إليها في مواطنها- كفيل بإعطاء تصور لمحلل الخطاب الشعري عن الخصائص الأسلوبية والسميائية التي يبحث عن كيفية تشكيلها لتحقيق شعرية الخطاب. تناول لياحث عبد القادر فيدوح في كتابه «دلالة النص الأدبي» جملة من القضايا التي نراها تتداخل بشكل أو بآخر في مجال البحث الأسلوبي أشار الباحث إلى قضية التأويل عند القدماء الظاهريين والباطنيين وعند المحدثين، ويشير إلى ظاهرة التناص في علاقتها بالتأويل. وخصوصية التأويل عنده وتكمن في البحث عن الأنساق العامة التي تتجلى في اكتناه الذات المبدعة

يوصفها الكيان المرجعي لاستحضار تصور نتاج الضمير-الجمعي في تعامله اليومي، ذلك أن التاويلية لا ترتبط «بالمحدث» كإطار مرجعي ثابت، وإنما نزوعها إلى شبكة الاحتمالات صفة متداولة «لما يحدث» لاستكشاف البعد التأهلي بحيث يخلق من النص الأول نصاً ثانياً يتشظى في نص آخر، فتقترب النصوص فيما بينها لتشكل مجويات التناس من خلال تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية يكون التأويل فيها متساوفاً مع وحدة الرؤيا الممكنة، ووحدة نتاج تفاعلات المحصلات الخبرية المتساوقة والمتصارعة لتوليد أشكال جديدة من التأويلات»⁽⁴¹⁹⁾.

إن ما يذهب إليه الباحث لا يختلف عما قذهب إليه جل الدراسات الأسلوبية التي تشير إلى ظاهرة التناس على أنه تجلي للنص السابق في اللاحق وتبحث الأسلوبية في كيفية توظيف النص السابق في اللاحق وتحاول تحديد الوظيفة التي يؤديها في السياق الجديد، لذلك كان «النص تفاعلاً معرفياً قبل كونه بنية لغوية»⁽⁴²⁰⁾. ومن خلال هذا الوعي النظري يماهية النص الأدبي جاءت قراءة الباحث لنص بكر بن حماد معتمدة أساليب التحليل النقدي الحديث بأدوات حديثة غير غافلة استثمار الطاقة الأبحاثية المتضمنة في النص. ولذلك نعت الدراسة منحى تأويلية لتجلي مكنونات الخطاب الشعري المدروس، صنف الباحث النص إلى خمسة مقاطع، وحدد في كل مقطع: (القاصد والمقصود والعماد والقرين الدلالي) وبين طبيعة هذه العلاقات القائمة على السلب والإيجاب، ومن ثم حدد الوظائف القائمة بين هذه العناصر المشار إليها، ومن ثم رسم جدولاً رصد من خلاله أهم العلاقات التي تشكل حركية النص. وحلل البنية السطحية للنص وأظهر صفات المرثي، وصفات القاتل، أما نسيج النص فضمته حديثاً عن الدوال المتحققة في نسيج النص والدوال الممكنة وغير ذلك كان حديثه عن المعنى الإجمالي للنص؛ وجاء توزيع المعجم الشعري مشتملاً على المعجم القرآني، وانتقل إلى دراسة التركيب النحوي، وظاهرة التقابل والتشاكل ثم التركيب البلاغي، ودوس إيقاع النص ومسيقاه وبعده الدلالي وأردف ذلك بهوامش توضيحية. وما نلاحظه في هذا السياق هو استثمار الباحث جملة من المعارف والعلوم لتحليل النص الأدبي، وغايته من ذلك هي

تقديم تحليل موضوعي للنص المدروس، وما يثير الفضول هو «تأكيدنا على العلاقة الحميمة بين ممارسة الباحث لبعض الأدوات الإجرائية في بحثه الموسوم بالدلائلية والتحليل الأسلوبي الذي يوظف الإجراءات نفسها في مجال الدراسات التطبيقية، وهذا يعني أن هناك تكاملاً بين هذه المعارف في تحليل النصوص».

قسم الباحث سعد مصلوح بحثه: «الأسلوب دراسة لغوية إحصائية» إلى قسمين:

القسم الأول: نظري واهتم فيه بتحديد ماهية الأسلوب، وبيان أهمية الإحصاء في دراسته، والقسم الثاني: تطبيقي ودرس فيه الأساليب متنوعة استناداً إلى معادلة الباحث الألماني: أبوزيمان، «A. Busemann». وهي تقوم على حساب نسبة الأفعال إلى الصفات، أو كما يقول: «تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير: أولهما التعبير الحدث، وثانيهما، مظهر التعبير بالوصف ويعني «بوزيمان» بأولهما الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل، وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما»، وتطبيق هذه المعادلة يظهر من خلال: «إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثاني، ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية». ومن خلال ذلك يمكن تحديد أدبية الأسلوب أو علميته، فارتفاع حاصل القسمة يشير إلى أن «طابع أقرب إلى الأسلوب الأدبي» وانخفاضها يعني أنه «الأقرب إلى الأسلوب العلمي». ودعائم هذه المعادلة هي: «1- أن الكلام الصادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف»، «2- أن واللغة المنطوقة تمتاز بزيادة الأفعال وتناقص الأفعال في اللغة المكتوبة».

وقد استثنى سعد مصلوح من الإحصاء الأفعال التي تخصصت دلالتها في الزمن أو التي جمدت دلالتها على الحدث وذلك حتى لا تبقى إلا ما صحت دلالتها على الزمن والحدث من الأفعال ولذلك استثنى الأفعال الآتية:

- 1- الأفعال الفاصلة (كان وأخواتها) إذا استعملت تامة).
- 2- الأفعال للجامدة مثل: نعم ويثس.
- 3- أفعال الشروع والمقاربة مثل: كاد وأخواتها.

وأما الصفات فاستثنى منها الجمال التي تقع صفات في النحو التقليدي، وفي عد الباحث النصوص الشعرية من الأساليب التي ترتفع فيها نسبة الأفعال إلى الصفات، فليس الشعر كالنثر، وأشار الباحث إلى جملة من أنواع الأساليب التي ترتفع فيها النسب وتنخفض بناء على أنماط الخطابات والعمر والجنس⁽⁴²¹⁾، وفي اعتقادنا أن هذا لا يكفي لتحديد خصوصية الخطاب الأدبي ومكونات أدبيته لذلك يمكن الاستفادة من هذه المعادلة على ألا يقتصر الباحث عليها في تحديد مميزات التشكيل الشعري والأسلوبي في الخطاب الأدبي.

تناول كمال أبو ديب في كتابه *الرؤى المعقنة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي*⁽⁴²²⁾ تحليل جملة من الخطابات الشعرية الجاهلية وفق منهج يجمع بين البنيوية ومنهج أخرى يقول: «يقترن هذا البحث في سياق تصوري مغاير جنوياً للسياق الذي تمت فيه دراسات الشعر الجاهلي حتى الآن، ويصدر عن مكونات منهجية ونظرية ونقدية وفلسفية ولغوية لا تتشكل في إطار المعطيات التقليدية التي طغت على كل الدراسات العربية وتناول الاستشراق في مجالات معرفية متعددة لعل أبرزها أن تكون علم الإنسان (الانثروبولوجيا) والنسائيات والسميديات. والنقد الأدبي ونظرية الأدب وعلم اجتماع الأدب، ودراسة التأليف الشفهي للشعر، وبنية الحكاية، ويحاول البحث أن يوضع دراسة الشعر الجاهلي على مستوى من التحليل يرتفع على المستويات التاريخية والتعليقية والتوثيقية أو اللغوية والبلاغية والانطباعية التي تتم عليها معظم الدراسات له الآن»⁽⁴²³⁾ ويستفيد الباحث من المنهج الآتي.

1- التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره «كلود ليفي شتراوس» في *الانثروبولوجيا البنيوية*.

2- التحليل التشكيلي للحكاية كما طوره «فلاديمير بروب» في دراسته *(لمورفولوجيا الحكاية الشعبية)*.

3- مناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسميدياتية وبشكل خاص عمل «رومان جاكسون» والبنويين الفرنسيين.

4- المنهج التابع من معطيات أساسية في الفكر الماركسي والذي أولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين العمل الأدبي وبين البنى الاجتماعية. ولعل بوسيان هولممن أن يكون أبرز النقاد الذين أسهموا في تطوير هذا التناول.

5- تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السري ودور الصيغة. في آلية الخلق، كما طورده (ملمان باري) و (ألبرت لورد). ولا يعني هذا أن البحث طبق منهج جاهزة أو نقلها من المجالات التي استخدمت فيها أولاً إلى مجال جديد، ولا يعني ذلك أن هذا البحث يتبنى الأطروحات النظرية لهذه المناهج جميعاً.

كل ما يعنيه هو تملل الوعي النظري لهذه المناهج وما تثيره من مشكلات وما تحققه من إنجازات⁽⁴⁹⁾. إن منهج كمال أبو ديب كما يتجلى هو جماع بين جملة من المناهج، ومحاولة صورها ليشكل منها رؤية نقدية متكاملة، تنطلق من النص. ومكوناته اللغوية والأسلوبية، وتحدد أنساقه ووظائفه، فالتنص إلى جانب ذلك جملة من الدلالات والأبعاد التي تتنامي في محيط من التصورات والمفاهيم والموجودات، التي تحددها علاقات في فضاء النص الأدبي، وفي دراسات كمال أبو ديب يلاحظ المرء أنه لا يركن إلى منهج بعينه لأنه يعتقد بقصور أدوات النهج الواحد عن الإلمام بتحليل النص، وتشخيص مكوناته، ولذلك نراه يحاول المجانسة بين بعض المناهج المنقارية في أساسات التحليل، ويشكل منها نموذجاً نقدي، الذي يمكنه من التعامل مع النص وتحليله وطبقي أن يكون للاتجاه، الأسلوبية البنوي حضور في أعماله التطبيقية، وإن لم يشر إلى ذلك صراحة، ويمكن العودة إلى مؤلفاته النقدية التي تتخذ من المفاهيم النقدية الأسلوبية سنداً لها في التحليل مثل مفهوم «الانزياح» الذي تقول به جميع الاتجاهات الأسلوبية وتحديد طبيعة شعرية الخطاب وأدبيته من خلال نسيجه اللغوي؛ الصوتي والصرفي المعجمي والتركيب والدلالي. كما أننا نجد كمال أبو ديب يعتمد الاتجاه الأسلوبية الإحصائي في تحديد البنية الإيقاعية في قصيدة أبي نواس مثلاً والتي مطلعها

يا ابنة الشيخ أصبحنا ما الذي نتظرنا

يحاول اكتشاف العلاقات التي تتشكل ضمنها البنية الإيقاعية في الأبيات، محاولاً تطبيق وجهة نظره في النبر الشعري المجرد، والذي يتصل بالبيت الشعري من حيث هو خط أفقي من الوحدات الإيقاعية، والنبر اللغوي الذي يقع في الكلمات التي يتألف منها البيت بوصفها وحدات لغوية قاموسية معزولة، تتشكل في جملة وتبقى محتفظة بتيرها اللغوي ومن خلال تقسيمات الخليل بن أحمد لبحر الرمل يستخلص ما يلي :

الحركة الأولى (ب)

$$\text{تبلغ نسبة (1) في (ب): } \frac{5}{1} = \frac{15}{24}$$

$$\text{تبلغ نسبة (2) في (ب): } \frac{3}{8} = \frac{9}{24}$$

الحركة الثانية (ج)

$$\text{تبلغ نسبة (1) في (ج): } \frac{6}{8} = \frac{3}{4} = \frac{9}{12}$$

$$\text{تبلغ نسبة (2) في (ج): } \frac{2}{8} = \frac{1}{4} = \frac{3}{12}$$

$$\text{أي أن النسب هي: } \frac{6}{8} / \frac{3}{4}$$

$$\frac{3}{4} / \frac{1}{4}$$

وبلاحظ: ارتفاع نسبة (1) في الحركة الثانية وانخفاض نسبة (2) انخفاض نسبة (2) في الحركة الثانية والحركة الأولى رغم لارتفاع نسبة (1) في الحركة الأولى وانخفاض نسبة (2) فإن نسبة (1) في الحركة الأولى أعلى نسبتها في الحركة الثانية والفرق يعيد بين نسبة (1) و (2) في الثانية: أي أن هناك عدم

انسجام وتوترا في الحركة، ولا يكتفي الباحث بتحديد النسب بل يحلل البنية الكلية للقصيدة أخذاً في الاعتبار الأبعاد الدلالية «لحركة القصيدة ومن خلال ممارسة الإحصاء نرى الناقد يسعى إلى اكتشاف العلاقات بين مكونات البنية الإيقاعية كما تتوزع في القصيدة»⁽⁴²⁵⁾ يقنيس محمد عبد المطلب هذا النص من كتاب كمال أبو ديب، ليدل على أن المنهج الإحصائي غير علمي لأنه يقوم على الابهتسار، ويستعمل لغة ليست أدبية، ويضفي على العمل الأدبي طابعاً غريباً والمنهج الإحصائي يقدم ملاحظات عاجزة عن تفسير النص⁽⁴²⁶⁾. وفي اعتقادنا أن محمد عبد المطلب غير موضوعي فيما ذهب إليه؛ لأنه ابتسر جزءاً من عمل متكامل في تحليل نص شعري وأن ما استشهد به لا يقوم دليلاً على منهج أبو ديب، والمطلع على الكتاب يدرك جنسية البحث وموضوعية الباحث.

اشتمل كتاب محمد الهادي الطرابلسي خصائص الأسلوب في «الشوقيات» على دراسة أسلوبية تطبيقية لشعر أحمد شوقي وتحليل الباحث شعر شوقي من جميع جوانبه العروضية والنحوية والبلاغية، وقد أدرك الباحث خصوصية التجربة الشعرية عن أحمد شوقي من خلال رصد جملة من القضايا الشعرية منها الجانب الموسيقي وتناوله في مجال البحور والقوافي وتوصل إلى أن شوقي لم يخرج على محور الخليل وفسر هذه المحافظة بميل الشاعر إلى الاطر القديم المتوارث، وتناول بالبحث ظاهرة موسيقى الحشو وهي إيقاع الأصوات وتركيبها في البيت وترددها في السياق الشعري، أما موسيقى التركيب فقد وضع فيها تركيب الأصوات وتكرارها وترجييعها، والتزام الشاعر بالتركيب نفسه، من أجل إحداث كثافة موسيقية في خطابيه الشعري. أما موسيقى المقاطع فقد مثلها التصدير وهو ترديد اللفظ ذاته في أول الصدر وفي آخر العجز أو العكس مع المفارقة في التركيب، وهي تشكل مع غيرها من العناصر طاقة موسيقية مامة في النص الشعري.

وضف الباحث مستويات أساليب الخطاب الشعري في التحليل ومنها مستوى الملموسات وأظهر من خلاله أساليب التعبير عن الحركة، ومستوى المرثيات: الصور، والهيكل الدائلي للكلام - التركيب والتقييم والتأخير، والاعتراض والزيادة. والأساليب الانشائية، وأساليب أقسام الكلام. ويتجلى نزوع الباحث إلى الاعتماد على بعض المعارف كالعروض وعلم الأصوات

والنحو والبلاغة لتحديد خصائص أسلوب شرقي في شعره، على الرغم من محاولة الباحث الخروج عن المنزع التقليدي في بحثه إلى النظرة اللسانية الحديثة في تحليل الخطابات. ومع ذلك كانت خطواته جريئة في ممارسة بعض المفاهيم الأسلوبية خطوة رائدة في هذا العمل التحليلي الأسلوبي الذي جسد من خلال الباحث خصائص أسلوب الشرقيات، وإن افتقر في مواطن كثيرة إلى تحليل الظواهر التي كان يرصدها في أسلوب شوقي⁽⁴²⁷⁾.

أما دراسة حمدان حجاجي: «حياة وأثر الشاعر الأنطلسي ابن خلفاجة» فقد بدت فيها بعض ملامح الدرس الأسلوبي الحديث للخطاب الشعري⁽⁴²⁸⁾ ورغبة في الخروج من أسر النواصت التقليدية غير أن الرغبة والمحاولة جعلت البحث - على بعض ما فيه من جهد - يركن إلى المنهج التاريخي تناول رابع بروحوش «البنية اللغوية لبودة البوصيري» بمنهج وصفي تحليلي، ودرس ثلاثة فصول هي: السموت والكلمة والجملة، أشار في الفصل الأول: إلى البنية الصوتية، وفيها حلل ظاهرة مرسقي الأصوات، ويعنى الباحث فيها بالوزن والمقاطع الصوتية والأصوات المكررة والقافية والتجنيس، وقد استوفى الباحث دراسة الظاهرة الموسيقية في البودة استناداً إلى الوصف⁽⁴²⁹⁾ والتحليل الموضوعي واستعان الباحث في دراسة هذه الظاهرة بجملة من المعارف التي تهتم بدراسة الجوانب الصوتية والمرسقية في الشعر.

الفصل الثاني تناول البنية الصرفية، وفيها قسمان: بنية الأفعال، ويعني فيها بالصيغ البسيطة، والصيغ المركبة فيبرز خصائصها التركيبية والدلالية باعتماد علم الأصوات، فيصنفها بحسب المقاطع إلى أربع أصناف: كلمات ذات مقطع واحد، وكلمات ذات مقطعين، وكلمات ذات مقاطع ثلاث، وكلمات ذات مقاطع أربعة، ويوزعها حسب أنماط وصور تركيبها أو بنائها ويحدد بعد ذلك دلالاتها وفي كل ذلك يستعين بالإحصاء ليتمكن لبحثه⁽⁴³⁰⁾ يقينية في رصد الظواهر والصيغ الصرفية وتحليلها وفق بعديها الإبلاغي والتأثيري في السياق الشعري الذي وودت فيه.

الفصل الثالث البنية النحوية وفيها ثلاثة أقسام:

1- الجملة الطلبية وفيها ستة أنواع: الأمر والاستفهام والنهي والدعاء والترجي والدعاء، فيحدد الباحث أنماطها وصورها الأسلوبية والدلالية

ويسلك مسلك يخالف القدامى إلى حد ما في تحديد النداء فيعتبره جملة مركبة يحدد لو كان أداة النداء والمنادي والعنادي ومضمون النداء.

2- الجملة الشرطية: يقسمها إلى أنماط وصور ويحلل بعض نماذجها ويشرحها، ويبرز سماتها التركيبية والأسلوبية.

3- الجمل ذات الوظائف: يتم فيها جملة الفاعل والخبر والمفعول به والنعت والحال والتعليل والغاية. فيبرز نظامها وخصائصها التركيبية ويزعم الباحث أن هذا القسم مهم، لأنه يفتح أفقا واسعة لدراسة وظائف الجملة العربية من خلال النصوص الأدبية، وهو يرجو الاهتمام بهذا الجانب لتحديد خصائصها التركيبية والأسلوبية، وقد اقتصر الباحث في هذه الرسالة على ما يغني لأن اتجاهه في البحث اتجاه لغوي أسلوبي⁽⁴¹⁾ وعلى الرغم مما بذله الباحث من جهد علمي فقد أغفل جملة من الأدوات والمفاهيم الاجرائية في تحليل الخطاب الشعري، كما هي مطبقة لدى الباحثين الأسلوبيين العرب المعاصرين أمثال محمد العمري، ومحمد مفتاح، وعبد السلام المسدي، وسعد مصلوح، وصالح فضل، ومحمد خطابي وسواهم، وإن ذكر بعضهم عرضا، فإن استثمار تجربتهم في بحثه قللت قاصرة عن إدراك مراميها، وإن كان الذي قام به الباحث جهد علمي لا ننكر نتائجه الموضوعية في التحليل.

أما بحث رايح يوحروش «الخطاب الأدبي - دراسة أسلوبية» فهو بحث يعرف بالأسلوبية نظريا تم يتخذها وسيلة منهجية لتحليل نص أدبي من التراث العربي، ويعرف بالأسلوبية أنها علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية، ويهدف إلى علمنة الدراسة الأدبية، وانطلاقا من تحديد طبيعة الأسلوبية وماهيتها ومرتكزاتها في التحليل، يقدم الباحث مقاربة أسلوبية عن نص الأصمعي: «أعرابية على قبر زوجها» فيرى أنه نص متميز بنمط من التفاعل اليتوي والدلالي، إذ أول ما يلفت انتباه القارئ فيه هو تمازج السرد والشعر، وتداخل الأغراض والأساليب، ثم يشرح في تحليل النص مشيرا إلى خصائصه الفنية والجمالية، منتبها كبقية البناء الأسلوبي فيه، مركزا في تحليله على مكونات النص اللغوية، فتناولها وفق تدرجها اللساني، وهي الجوانب الصوتية والمورفولوجية والتركيبية والدلالية، والجدير

بالملاحظة في هذه الدراسة الأسلوبية هو القدرة التأويلية التي يظهرها الباحث. والتي تعمق رؤية النص، وتيسر فهمه، فتسهم كل وحدة لغوية منه في إثراء معناه⁽¹³²⁾.

لا يمكن للأسلوبي إجراء التعليل اللغوي الخالص للحدث الفني في القول الأدبي، إلا إذا كان بصيرا بخفايا تركيب الظاهرة اللسانية في مختلف تجلياتها، وهذا مما لا سبيل إلى استكشافه إلا بتمثل حقيقة المعرفة اللسانية بين عمقها النظري وبعدها التطبيقي. وبهذا تتحول المعارف النحوية والصرفية والصوتية وحتى المعجمية على يد المحلل الأسلوبي أدوات فاعلة تعطي دفعا لجهازه الآلي في المقاربة النقدية، وهكذا تتحول المعارف اللغوية إلى علوم مساعدة للأسلوبية التي هي في ذاتها علم مساعد للنقد الأدبي⁽¹³³⁾، وهذا الاجراء هو الذي أتبعه رابح بوحوش في تحليل «قصيدة البودة» للبوصيري، لأنه أدرك أن ماهية الأسلوبية هي البحث في كيفية تشكيل شبكة التركيب اللغوي في الخطاب الأدبي والعمل على إظهار طبيعة شعرية الخطاب أو أدبيته ولا مجال إلى إدراك هذه الغاية إلا بالبحث في متن الخطاب الأدبي، واكتناه أسرار مكوناته الأسلوبية البنوية والوظيفية.

تناول محمد بوحمد في مقالته - «تحليل لغوي أسلوبي لمقطوعة عمرو بن شاس الأسدي» -، مقطوعة ميمية مكونة من ستة أبيات وهي من البحر الطويل⁽¹³⁴⁾، استوفى الدارس شروط التحليل الأسلوبي لهذه المقطوعة الشعرية، بدأ التحليل من حيث بدأ النص، بمعنى أن مفتاح الدخول للتحليل كانت الوحدة اللغوية الأولى المكونة للخطاب. فذكر استهلال الشاعر للبيت الأول بفعل ماضٍ مسند إلى ضمير المؤنث الغائب «أردت» وأشار إلى مرجع الضمير في الفعل إلى زوج الشاعر وهي قريبة منه، وملاصقة له حساً ومعنى، ثم يتوسع في التحليل فيذكر أن الشاعر كان بإمكانه - بل من الأنسب أن يستعمل ضمير الخطاب «أردت» لأنها الطرف الأساسي في الخطاب، والمعنية مباشرة بموضوع الحديث، ويستقيم الوزن لو استعملت الصيغة «أردت» ويشير من خلال ذلك إلى بحر المقطوعة فيذكر أنه من الطويل الذي يجوز فيه فعول تفعيلة أولى بدلا من فعولان «لردت = فعول، أردت = فعولان، وذلك مطرد كثيرا في البحر

الطويل بل إن الشاعر نفسه استعمل فعول مرتين في هذه المقطوعة، في البيتين الأخيرين، وإن = فعول، فإن = فعول. ومطلع المقطوعة المدروسة (45):

أرادت عِراراً بالهوان، ومن يرد

عِراراً - لعمرى - بالهوان فقد ظلم

وبعد إرجاع الصيغة الأولى إلى المستوى اللغوي الذي اعتقد الدارس أنه يمكن أن يقي بالغرض الدلالي دون إشكال عروضي أو تحوي أو سوى ذلك، راح يتساءل عن سر العدول في ضمير الخطاب إلى الغيبة؟ وما هي الدلالة التي تتأسس على هذا الاستخدام؟ يجيب عن هذا التساؤل بتأويل يرى أنه أقرب إلى الدلالة العميقة في النص، وهو أن إحساس عمرو بن شاس بالمهانة، واستفظاعه لهول ما لحق ابنه من هذه المرأة دفعه إلى استبعادها وتغيبها من مجاله اللغوي، أي جعلها غائبة أو بالأحرى غيبة بواسطة ضمير الغيبة، وهذا إحياء بتغيبها من حياته، والتضحية بعشرتها من أجل ولده الذي يملأ كيانه، والحاضر في ذهنه حضوراً قوياً، ونلصق هذا الحضور في تردد اسمه مرتين، في صدر البيت وفي عجزه. ويواصل الدارس تأويل الأبعاد الدلالية الخفية لضمير الغيبة فيجد أن الفعل ورد على صيغة الماضي، والماضوية فيه توهم من طرف خفي إلى أن هذه الزوجة المشاكسة لم تعد تمثل بالنسبة للشاعر إلا جزءاً من الماضي الذي فات وانتهى. إن استعمال ضمير الغيبة في الفعل «أرادته» وبناءه بناء ماضوياً استعمالاً فني، وتكمن فنيته أو جماليته في كونه بوها لا شعورياً لما يعتزم الشاعر تنفيذه والإقدام عليه وتعني به الانتصار لعاطفة الأبوّة المجرّحة، وإنصاف ابنه من هذه المرأة، ومن أي مخلوق كبر شأنه أو صغره، ونظم ذلك من استعماله للاسم «من» في الجملة: «من يرد عِراراً - لعمرى - بالهوان فقد ظلم». «ومن» تفيد استغراق جنس العقلاء، وتستوقفنا هذه البنية النحوية التي استخدمها، وهي الجملة الفعلية الشرطية فالخاصية الأساسية التي تمتاز بها الجملة الفعلية الشرطية أنها ليست لها مرجعية زمنية محدّدة، بل تنزع إلى الإطلاق... ولا ينتقل الدارس من تطيل البيت الأول حتى يستوفي شروط التحليل والتأويل، وينتقل إلى البيت الموالي وهكذا إلى نهاية المقطوعة، كما أنه لا يأخذ بتحليل البيت مفرداً معزولاً عن باقي النص، بل يأخذ

في الحسيان تغاغم النص وتكامله في إشارته إلى الخاصية المميزة للجملة الشرطية، وهي أنها ليست لها مرجعية زمنية محددة وأنها تنزع إلى الإطلاق؛ يشير إلى مضمون الجملة الموضحة في النص: «ومن يرد عراراً - لعمرى - بالهوان فقد ظلم، فمعنى الجملة ينسحب على الحاضر كما ينسحب على المستقبل، ويلاحظ الدارس أن لفظة «الهوان» تتكرر مرتين في البيت الأول، في الصدر وفي العجز، وهذا التكرار تجسيد لغوي للمرارة التي استشعرها الأب من إيذاء ابنه - ولذا أكد إصراره على دفع الهوان، والحيلة دون وقوعه مرة أخرى، استعان بتقنيتين لغويتين وهما:

1- أسلوب القسم «لعمرى» وهو جملة اسمية اعتراضية تخللت الجملة الشرطية، ويتساءل الدارس عن القيمة الدلالية لهذه الجملة الاعتراضية؟ فهل يكفي القول: إنَّما جيء بها استجابة لدواع عروضية أم أن لها أبعاداً دلالية لا تتحقق بدونها؟ ثم يسعى إلى الإجابة عن هذه التساؤلات فيلمح إلى أن القيمة الدلالية الصريحة لهذه الجملة الاعتراضية هي تقوية مضمون الجملة الشرطية وتوكيده، أو ما عبر عنه من قبل بإصروا على دفع الهوان، ثم تجد الدارس يبحث عن الوجوه البنائية المتعددة التي يمكنها أن تؤدي القيمة الدلالية للصياغة اللغوية السابقة، ويأتي في آخر المطاف إلى تأويل صيغة الشاعر فرى أن الشاعر أثر الصورة التعبيرية التي ضمنها نصه لما لها من فائدة وتعزز خصوصية، ولما فيها من ثراء وخصوصية، ذلك أن «لعمرى» في البيت تشكل حاجزاً يفصل بين لفظتي: عرار، والهوان، فوردت بهما بهذا الموضع يوحي بأن الأب ويمثله ضمير المتكلم في «لعمرى» يحول دون وقوع الهوان على ابنه عرار. ثم يقارن الدارس هذه الجملة بالجملة السابقة: (أرادت عراراً بالهوان) ليلاحظ أن الهوان فيها يرد ملاصقاً لعرار وملازماً له. ولا يفصل بينهما حاجز لغوي.

أما الباء فهو حرف إلصاق يثبت ما أشار إليه الدارس، ولا ينغيه، ومعنى ذلك أن الهوان وقع بعرار أو وقع عليه، وإلا لماذا يفضب الشاعر ويثور على هذا الوضع.

2- والتقنية اللغوية الثانية هي إتيان الشاعر بجواب الشرط على صيغة الفعل الماضي المقترن بقد، فالحرف «قد» يفيد التحقيق والتوكيد إذا دخل على الفعل الماضي، كما أن الفعل الماضي نفسه أسلوب من أساليب التوكيد، وربما

صح القول: أن الشاعر خالف بين الشرط فجعله مضارعا والجواب فجعله ماضيا التماسا لهذا الوجه... لقد استعمل الشاعر مؤكدات أسلوبية شتى لنفي التخاذل والتردد ولتأكيد الإصرار على دفع الهوان، كما أن هذه المؤكدات من جهة ثانية صدى لنفسية الشاعر المتوترة... وكما يلاحظ فإن الدارس منا يسلط الضوء على النص ليكشف خصوصياته الغنية والأسلوبية فلا يترك البيت الأول لينتقل إلى البيت الموالي حتى يستوفيه بحثا وتحليلا، فهو يقف عند الجملة الشرطية الأولى طويلا فيرى أن حذف المفعول به لجواب الشرط «فقد ظلم» يمكن تقديره بهذا الشكل: فقد ظلمني، أو ظلم عشيرته، وتكبر الدائرة حتى تشمل الناس جميعا، إن إطلاق جملة جواب الشرط وتجريدها من القيود يجعلها تنطلق في أفق عريض من التأويلات تسبح في فيض زاخر من الدلالات. فالجذب في هذا السياق نمط من الافادة وشكل تعبيرى متميز، ولو أن الشاعر نكر المفعول به لأفسد علينا متعة الانطلاق والركض وراء الدلالات الهاربة المتقلقة.

وينتقل الدارس بعد ذلك ليستخرج الثنائية الأساسية في النص والتي طرفاها الزوجة والابن «عرار» وتتمظهر هذه الثنائية الأساسية في ثنائيات أخرى فرعية يوضحها الدارس على النحو التالي:

الزوجة ≠ الابن (عرار)

الأنوثة ≠ الذكورة

البياض (الزوجة بيضاء) ≠ السواد (عرار أسود)

الفعل الماضي (أرادت) ≠ الفعل المضارع (يرد)

ضمير الغيبة في الفعلين (أرادت ويرد) الحضور (اسم عرار الظاهر مرتين).

الفاعل في الفعلين (أرادت ويرد) ≠ المفعول به (عرار مرتين).

ويرى الدارس أن هذه الثنائيات تبرز تناقضا أساسيا بين الزوجة والابن (عرار) ولابد من حسم هذا التناقض، وهذا الصراع بتدخل حاسم، وقد قرر الشاعر حسمه بالانتصار لابنه، أي الانتصار لعاطفة الأبوة المجروحة، وإبعاد

الزوجة من حياته كما يهيم ذلك من ضمير الغيبة المستعمل في الفعل (أرادت) وكذلك من صيغته.

ويلاحظ الداوس أن مجرى الخطاب في البيت الثاني يتغير، إذ يلاحظ حضرا قويا للزوجة من خلال ثلاثة ضمائر للخطاب: كنت / تريد / فكوني.

ويتنامى هذا الحضور، ويبلغ ذروته في البيت الثالث من خلال أربعة ضمائر للخطاب:

كنت / تهوين / طعيتني / فكوني.

ثم يأخذ في التراجع والانحسار في البيتين الرابع والخامس:

هسيبي / تقاسينها، على التوالي.

وفي البيت الأخير تختفي الزوجة نهائيا ولا يذكرها ذكر.

وما يمكن أن نشيد به في عرض مقالة محمد بوجمدي هو دقة الملاحظة والقدرة على التحليل والتمكن من المنهج الأسلوبي الذي كان رائده في الاهتمام إلى كشف الحجب عن هذا النص العتسوت، كما يشير إلى استنتاجات الباحث الموضوعية والتي استند فيها إلى الإحصاء المعلن غير المجحف، وتصنيفه لبعض النتائج في جداول تركز إلى العلمية، وتقع بقوة حجتها ومنطقيتها، وبذلك استطاع أن يدرس الظواهر الأسلوبية المشكلة لمجمل النص، ويحلل مستويات الخطاب أو جهات الكلام - بتعبير القدماء تحليلًا أسلوبيًا وجماليًا.

إن الخطاب الشعري نظام من العلاقات الإشارية والوقائعية الأسلوبية والأبعاد الدلالية، تتشكل وحداته اللغوية ضمن أنساق بنوية يتحقق من خلالها نسيج النص وبها يحقق أدبيته 4 فيثير المتعة ويعنح الغائسة. وما دام الخطاب الشعري كذلك فإنه اكتسب طابعًا خاصًا في المعارسة النقدية العربية الحديثة، وبخاصة تلك التي حاولت تطبيق المناهج اللغوية الحديثة عليه، ومنها المنهج الأسلوبي الذي أعرب عن جدارته في تحليل الخطاب الشعري وفق منظور شعولي ورؤية لا تستكين إلى الأحكام الانطباعية والارتجالية.

٦- تحليل الخطاب السردى

إن التحليل الأسلوبى البنيوي والسيمبائى للخطاب السردى العربى محدود النماذج، ونستطيع القول أن حجم هذه الدراسات لا يتجاوز متن الدراسات التى أتجرت وفق المنهج الاجتماعى أو التاريخى أو النفسى، والجزء القليل الذى أنتش من دراسات وفق المنهج الأسلوبى البنيوي والسيمبائى لا يسمح بخلق مستويات متباينة فى استخدام تحليل السرد.

إن المعتتب لخطوات النظرية النقدية المعاصرة فى نقد الرواية والسرد عامة فى العربية يستنتج أنها تقارب الخطوات التى ظهرت بها وقطعتها فى الغرب، وهذا لا يعنى أنها صورة طبق الأصل عنها، بل أعيد إنتاجها من جديد بأساليب مختلفة غلب على بعضها الابتسار فى كثير من الأحيان، وحاول بعض الدارسين مراعاة خصوصيات السرد العربى، وكانت لهم اجتهادات موفقة فى بعض المواطن، غير أن ملامح التأثر بالنقد الغربى بادية فى أعمالهم، وأهم الرواد الغربيين الذين لهم أثر فى النقد الأسلوبى والشعرى العربى هم:

«باختين» و«رولان بارت» و«تودوروف» و«جيزار جنيت» و«جان ريكاردو» «أ.ج. غرماس» و«فلانجمر بروب» و«ميشال بيفاتير» و«جوليا كريستيفا» وسواهم.

إن تحليل الخطاب السردى فى التجربة النقدية العربية المعاصرة يهدف إلى تحديد إجراءات منهجية علمية وموضوعية، ولذلك وجدناه لم يقتصر فى هذا السياق على المنجز من الودوث النقدى العربى، بل حاول تجاوز ذلك إلى فضاءات الثقافة العالمية والتفاعل معها، والأخذ منها بتمثل وتمكن، وأحياناً بابتسار، وفى كل الأحوال يظل طموح النقد العربى الحديث مشروعاً، ويظل العنجز منه فى مجالى التنظير والتطبيق جدير بالدراسة والتحليل.

٥ إن غاية تحليل الخطاب السردى العربى هى تحديد الميزات اللسانية والأسلوبية، والسيمبائية وذلك بدراسة وحداته الخارجية المشكلة لعلاميتها منذ العنوان إلى آخر فقرة فى الخطاب، مروراً بدراسة نتيجته اللغوى والأسلوبى

وتحديد البنى الزمانية والمكانية فيه، إلى جانب تحديد شخصياته ووظائفها وطبيعة حوارها ومستويات الكلام في حكيها، ومن ثم محاولة تحديد الرؤية التي يتضمناها الخطاب السردى.

يقول تودوروف: «يبدو أن اتفاقاً عاماً قد تم في التحليل السردى للوقوف على ثلاثة مقاييس: الزمن، والرؤية، والطريقة»⁽⁴³⁶⁾. وتتفرع عن هذه المقاييس مقاييس أخرى لها علاقة حميمة بها، وبرسائطها تحقق وجودها، وهذه المقاييس متداخلة في الخطاب. تناول الباحث «محمد طول» في كتابه: «البنية السردية في القصص القرآني»، المفهوم أسلوب السرد في القصص القرآني، فتحدث عن مقومات القصة، وأسلوب السرد القصصي في القرآن وتضمن هذا الإشارة إلى الحدث من حيث طبيعته وعلاقته بالزمان والمكان، فوجده منقسماً في واقع السرد إلى نمط مألوف يقود إلى آخر غير مألوف، وإلى نمط تقود فيه الرؤيا الواقع نحو النهاية المرموز إليها، ووصل الباحث إلى ارتباط الحدث بالزمان والمكان لغاية فنية، وعند إغفالهما يكون الأمر للغاية نفسها، كما تناول بالدراسة الشخصية وأسلوب السرد القصصي في القرآن فحدد الأبعاد الجسمية والاجتماعية والنفسية للشخصيات في السرد والوظائف التي تؤديها فيه.

ووقف على الصراع وأسلوب السرد القرآني، ومن خلال نماذج قصصية توافرت على مختلف أنواع الصراع، وهو صراع يبدأ في أغلب نماذجة فكرياً ويتحول إلى صراع مادي، تعتمد فيه الشخصية الشريرة القوة المادية المروثة، وتسير الشخصية الخيرة وفق إلهام إلهي، وينتهي الصراع في أغلب نماذجة إلى انتصار الخير على الشر⁽⁴³⁷⁾.

ولم يغفل الباحث الإشارة إلى اللغة والأسلوب السردى في القصص القرآني. وتحدث عن مفهوم الأسلوبية والأسلوب، وتوافق المبنى والمعنى في أسلوب السرد ولاحظ بأن أسلوب القص يختلف طولاً وقصراً حسب المواقف والحالات النفسية للشخصيات⁽⁴³⁸⁾، غير أنه كان من اللائق أن يتحدث الباحث عن مفهوم الأسلوبية والأسلوب في بداية البحث لأن بحثه يتناول ظواهر أسلوبية وهي بنية السرد وما يشكلها، وبحسب التحليل الذي اعتمده الباحث

يمكن اعتبار بحثه بحثاً أسلوبياً تطبيقياً في السرد القصصي للقرآن، وإلى جانب ذلك تحدث الباحث عن التناسب بين الجمل والآيات في أسلوب السرد القصصي في القرآن، ووقف على كيفية النظم الترتيبي للجمل، والآيات في السرد القصصي، فتبين المسوخ العقلي لترتيب الجمل ونظمها في نسق كلامي له معنى، والمسوخ اللفظي المتمثل في الوسائط النحوية، وما قامت به من وظائف تنسيقية في الأسلوب السودي. واحتلت ظاهرة التكرار في البحث مقاما حسنا وأظهر الباحث وظيفة التكرار في أسلوب السرد القصصي في القرآن، وكان للتوافق الصوتي داخل الكلمة والجمله مجاله في البحث، وألمح الباحث إلى موافقة الأصوات لما عبرت عنه من أحداث، وموافقة الأصوات للشخصيات⁽⁴³⁹⁾، وتجسيد القصص من خلال الصورة الصوتية المعبرة لشدة انتباه المتلقي والتأثير فيه، إن البحث بما اشتمل عليه من أبواب وفصول يظل جهداً متواضعاً، لأنه لم يعتمد المراجع الأساسية في المنهج الذي حاول استملؤه في دراسته، كما أنه لم يحدد أدواته الإجرائية تحديداً موضوعياً، وكان ذلك سبباً في عدم رصد الظواهر المدروسة رصداً علمياً، وأما ما ذهب إليه من تأويلات تخص بعض وظائف أسلوب السرد القصصي في القرآن، فهي تأويلات على أهميتها تظل في حاجة إلى تحديد مسوغاتها، ولوضبط الباحث منهجه ومنظومه المصطلحة لوصول إلى نتائج أكثر علمية وشعولية.

يقول محمد زغلول سلام: «نعني بالأسلوب الصورة التعبيرية التي يصور بها الكاتب قصته متضمنة اللغة والعبارة والصور اليبانية والحوار وما إليها من عناصر الصياغة وفي هذا الأسلوب تتجلى براعة القاص في العرض وفي التأثير»⁽⁴⁴⁰⁾.

ويحاول بعض نقاد القصة الربط بين الأسلوب والمضمون في القصة شأن غيرهم من نقاد الشعر، وهؤلاء هم في الغالب من اتباع الاتجاه الواقعي، ويسند محمد زغلول سلام رأيه في الأسلوب في السرد القصصي إلى قول «ليدل» Liddel يمكننا القول: بأن الأسلوب لا ينفصل عن المعنى إذا أردنا المعنى الاجمالي كما ذكره «ريتشاردز» عندما حلل الأسلوب إلى أربعة عناصر وهي: الإدراك Sense والشعور Feeling والنغمة Tone والغرض Intention.

ويذكر الباحث سلام، ما نقله «موباسان» من «فلوبيير»: «إن كل معنى يواد للتعبير منه لا يدل له من كلمة للدلالة عليه، وفعل لحركة وصفه لبيان ماهيته، ولهذا فإن على الكاتب أن يبحث حتى يصل إلى تلك اللفظة والفعل والصفة» (441). ويرى راسيني الأعرج أن الأسلوب نتاج للوحدة الجدلية بين الذاتي والموضوعي، بين العام والخاص في العمل الفني، وهذا الطرح حول الأسلوب أخذ الكثير من مجهودات المنظرين والنقاد والأبناء (3)، وأشار الباحث في تحليل روايات الطاهر وطار إلى بعض الإجراءات الأسلوبية ومنها تحليل ظاهرة الزمن في هذه الروايات وإشارته إلى تقنية الفلاش باك في البناء الروائي وما يشتمل عليه من إمكانات تعبيرية، وتوظيف التراث في السياق الروائي، وهو شكل من أشكال التناص الذي يعتمد «وطار» في أعماله الروائية، وحدد الباحث خصائص أسلوب «وطار» الذي يراه اتسم بمسمة تعليمية مباشرة، واستعمال «الحوارات الداخلية» أو «المونولوج» وهو تقنية أسلوبية ظهرت في «الزلال» وغيرها.. إلى جانب «الحوار الخارجي» أو «الديالوج» الذي كان له حضور كبير في مجموع أعمال «وطار» وقد تناول مجموع هذه الظواهر الأسلوبية الباحث راسيني على الرغم من تركيزه على البعد الاجتماعي في الخطأ الروائي (442).

ومن الدراسات التي اعتمدت الأسلوب الأدبي موضوعا لها بحث عبد الحميد بوزرينة حول: «بناء الأسلوب في المقالة عند إبراهيمي» دراسة وصفية تحليلية فنية (443).

استقام البحث على خمسة فصول؛ تضمن الفصل الأول الحديث عن طبيعة البناء العام للمقالة الأدبية، كما تبدو في «عيون البصائر» ومختلف العلاقات التي تنحكم في أجزاء المقالة ونموها الداخلي. وتضمن الفصل الثاني دراسة البنى الإفرادية، وعمر اختيلوها ووظيفتها البنيوية والدلالية، واشتمل الفصل الثالث على دراسة البنى التركيبية والوقائع الأسلوبية التي تنظم فيها المفردات. مع تحديد أسرار البنية التركيبية في نثر إبراهيمي.

وتناول في الفصل الرابع الظواهر الصوتية في مقالة إبراهيمي وأبعادها الإيقاعية والجمالية.

ودرس الفصل الخامس الصورة جمالياً ووظيفياً، ويرى في هذا السياق أن أساس شاعرية النثر يكمن في طريقة استخدام اللفظة في النص الأدبي⁽⁴⁴⁴⁾، وهو في هذا المجال يتعلل قول «صلاح فضل» الذي يرى أنه ليس: «هناك كلمة شعرية وأخرى غير شعرية وإنما هناك أساساً «تشعير» للكلمات المستخدمة»⁽⁴⁴⁵⁾ ويحدث تشعير الكلمات - بإعطائها بعدها الشعري - من خلال تركيبها وفق نظام لغوي مخصوص، وكلما كان هناك إتقان في صناعة الشعر أو النثر، كلما حقق الخطاب شعريته، وأحدث في المتلقي تأثيراً جمالياً خاصاً.

لقد عزز الباحث عبد الحميد بوزوينة بحثه بجداول وإحصائيات مكنته من رصد الظواهر الأسلوبية في مقالة الإبراهيمي ومكنته من وصف التشكيل اللغوي وطرائق النظم، هذا بالإضافة إلى ما قام به من إحصاء دقيق لبعض الظواهر، والإحصاء جانب مهم - في اعتقادنا - في دراسة الظواهر الأسلوبية لأنه يضع يد الدارس على الحقائق اللغوية المستخدمة، ويحدد كثافتها ونواترها مقارنة مع الظواهر التي تظهر بصورة قليلة، وليس الإحصاء العجود مهما إذا لم يعزز بتحديد كيفية تشكيل الظواهر الأسلوبية، وتحديد الوظائف التي تقوم بها. ولم يغفل الباحث عبد الحميد بوزوينة هذه الخصائص في التحليل، إن ما يطبع هذا البحث هو الاستعمال الموفق للأدوات الإجرائية في التحليل الأسلوبي الذي يجعله يحقق صفة العلمية عن جدارة على صغر حجمه وعدم إمساكه وتفضيله الحديث في جميع الظواهر الأسلوبية في مقالة الإبراهيمي.

اهتم الباحث موريس أبو ناضر بدراسة أنساق الحكيم ومكوناته الداخلية معتمداً المنهج اللساني في دراسة بعض النصوص التراثية العربية وعلى الرغم من محاولة تجاوز الأطروحات المنهجية السابقة كالمناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية، فإن الباحث لم يستطع التخلص من هيمنة المناهج السابقة عليه، ولذلك وجد نفسه يسعى إلى إقامة التوازن ورفض القطيعة مع المنجز من المعرفة النقدية السابقة، ولذلك كانت: «القراءة الألسنية للنص القصصي هي الشرط الضروري لقراءته التاريخية»⁽⁴⁴⁶⁾، وموريس أبو ناضر باعتباره ناقداً لسانياً - ويمكن أن نعهده ناقداً أسلوبياً تجاوزاً - لا يتغنى عن علاقة النص بعالمه التاريخي، ولا يفصل النص عن الأفكار السابقة التي حددت

هيكلة، وحددت ذاته الظاهرة والباطنة، وإنما يسمى إلى استيعاب هذا التلويح كلما دعت الحاجة، ومن ثم تسخيرها بشكل يتماشى مع النهج الذي ارتضاه؛ وهو جعل القراءة الداخلية للنص، مركز الثقل وبالأحرى نقطة الارتكاز التي يتمحور حولها «خارجيات» النص من علم النفس الأدبي إلى علم الاجتماع، وتاريخ الأفكار، والفنون»⁽⁴⁴⁷⁾، والباحث هنا لا يخرج عما ذهب إليه الناقد «بيار ماشيري» القائل بضرورة استثمار اللسانيات في تحليل النص الأدبي دون إغفال بعده السوسولوجي، وتناول «موريس أبو ناصر» جملة من القضايا في تحليل السرد وهي المستويات اللسانية ودراستها من خلال مستوى الوظائف ومستوى الأعمال ومستوى السرد، ومستوى المعنى، وقد استفاد أبو ناصر من جملة من النقاد المعاصرين. أمثال: «غريغاس وبارت وبروب» وتتجلى استفادته من هؤلاء النقاد فيما أقبل عليه من استعمال لمناهجهم ومفاهيمهم في تحليل الخطاب الروائي، لقد اعتمد «أبو ناصر» دراسة البنية الداخلية للخطاب دون الأخذ بعين الاعتبار العلاقات الخارجية إلا ما ألمح إليه الخطاب صراحة، وقد كشف الناقد للعلاقات الرابطة بين عناصر الخطأ الروائي، ومن خلال ذلك حدد البنيات التي يتكون منها نظام الخطاب. وقد أفاد الناقد من الدراسات البنيوية والأسلوبية ومن ثم كان منهجه اللغوي في دراسة الظاهرة الأدبية آخذاً طابع الأسلوبية البنيوية، فالأسلوبية في هذا العمل انتهجت مستويين: المستوى الأول يعتمد الألسنية ويركز على وصف البنية الخاصة بالأدب وهي المجال اللغوي. والمستوى الثاني يعتمد دراسة الوظائف، والأعمال، ومستوى السرد، ومستوى المعنى.

يعتبر كتاب «أسلوبية الرواية» لعميد لعمداني مدخلا نظوريا لقيام أسلوبية جديدة لدراسة الفن الروائي، لذلك يميل إلى تأمل طريقة تعامل الدراسة الأسلوبية السائدة سلفاً مع الفن الروائي، كما يحاول تبين الفروق الجوهرية الكبرى بين أسلوب للشعر الغنائي وأسلوب الرواية خصوصاً تلك التي تفرضها خصائص النوع الأدبي ويتسامل، ماهي حدود فعالية التحليل الأسلوبية للغوي والبلاغي بالنسبة للرواية؟

أما المجاور الأساسية في الدراسة فتأتي على الشكل التالي:

- 1- أسلوب الرواية ونقد الأسلوب الروائي.
- 2- الأسلوب في نطاق الحوارية والمنولوجية.
- 3- الأسلوب وبلاغة الرواية (الكنائية-الاستعارة-الاستعارة التمثيلية).
- 4- اللغة والأسلوب في الحكى.
- 5- الرواية المقولات البلاغية اللامحدودة.
- 6- الحوارية - التهجين - الحوار الخالص، تحليل وجهة نظر باخثين⁽⁴⁴⁸⁾.

يقول حميد لحمداني «ومن المفارقات المثيرة للانتباه أن كثيراً ممن مارسوا النقد القصصي والروائي في العالم العربي إلى حدود منتصف هذا القرن كانوا يدرسون الرواية بالمقاييس البلاغية الماثورة، وهي مقاييس نشأت أساساً من خلال تأمل ودراسة الظواهر الجمالية في الشعر والنثر الفني واعتمدت بشكل جوهري على رصد الظواهر الجمالية الجزئية، ولقد كان من الطبيعي أن تخيب الرواية كل آمالهم المعقودة على هذا الفن الجديد الذي كان قد أخذ في اكتساب إعجاب كثير من المثقفين بين الفئات الاجتماعية المتوسطة، وكان السبب الأساسي في خيبة أمل هؤلاء النقاد هو أنهم لم يجدوا في لغة الرواية نفس إشراق العبارة وتألقها المعهودين في الكتابة الشعرية أو في الخطاب والرسائل الفنية، ولعل كثير منهم كانوا يطرحون سؤالاً كالتالي: كيف يمكن لفن يفسح المجال لكل ضروب وأصناف الأساليب الاجتماعية، المنحطة، أن يضاهي لغة الشعر العليا؟»⁽⁴⁴⁹⁾ الواقع أن الرواية لم تمتثل لشروط البلاغة، ولم تقتنع بدراستها الجزئية. كما أنها لم تستقر على نمط واحد من الكتابة واقتضى ذلك التفكير في مناهج نقدية كفيلة بدراسة هذه الظاهرة الأدبية، وكان من بين المناهج التي تسعى إلى دراسة الوقائع الأسلوبية في الخطاب السردي والروائي بخاصة أسلوبية الرواية، وما قام حولها من أبحاث تأسست في أغلبها خارج الثقافة العربية، وكانت تهدف إلى استيعاب تقنية الرواية ومقوماتها الفنية. ويأتي كتاب «أسلوبية الرواية» لحميد لحمداني محاولة أولى في النقد العربي يضع إشكالية ما يسمى ببلاغة الرواية وأسلوبيتها على بساط البحث، ويناول العمل الروائي في صياغته شكلاً ومضموناً.

إن أسلوبية الرواية حسب حميد لحداني عليها أن تراعي جانبين أساسيين هما:

1- ضرورة دراسة العناصر الأسلوبية الصغرى في ضوء مجموع النص، وذلك لكي تحتل موقعها الفعلي بالنسبة للنسق العام.

2- ضرورة مراعاة الخصائص العامة للنوع الأدبي الذي ندرسه أسلوبياً⁽⁴⁵⁰⁾.

يحاول الباحث حميد لحداني في كتابه «أسلوبية الرواية» التركيز على ما يدمره «بخصائص النوع الأدبي الروائي»⁽⁴⁵¹⁾ وهو يحاول تأصيل خصائص هذا النوع الأدبي، لأنه يرى أن الدراسات التي تناولت الرواية أهملت الفروق الجوهرية بينها وبين غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى وبخاصة الشعر، ولذلك كانت الدراسات التطبيقية العربية للفن الروائي تستعمل مقاييس تحليل الشعر نفسها، فتبتم بالصورة واختيار أجود الأساليب وأسماءها مع الحرص على المطابقة التامة بين الكاتب وأسلوبه⁽⁴⁵²⁾، وحسب «حميد لحداني» أن هذه المتطلبات النقدية لها خطورتها العلمية في ميدان التعامل الأسلوبى مع الرواية. وهو لا يغفل إشارة «محمد غنيمي هلال» إلى هذه الظاهرة، بل يعتمد عليه في تأكيد هذه الملاحظة، وبعد تضمينها بحثه نراه يفضلها. يقول محمد غنيمي هلال أن: «الكاتب في أسلوبه يخضع لمقتضيات الجنس الأدبي الذي هو بسبيله، فإذا كان هذا الجنس قد اقتبس عن بلد أجنبي، فلذلك تأثر في الكاتب فيما يصور من مشاعر، وأفكار، ويتأثر الكاتب كذلك حين يختار الكلمات، وحين يتحدث عن صور البيان الملائمة لموضوعه، وهذا لا يمنع من أن تظهر في وحدة العمل الأدبي أسالة الكاتب وطابعه الخاص. كما لا يمنع أن يخضع الكاتب فيما يكتب لقوانين لغته وأصولها». يحاول لحداني تفريع هذه الملاحظة التي سجلها محمد غنيمي هلال، يستخرج منها المظاهر الأسلوبية لكل نوع أدبي:

1- المظهر اللغوي: يقتضي الموضوع لقوانين اللغة التي ينبج بها الخطاب. وقد اضطلع بدراسة هذا الجانب الأسلوبى اللغويون لأنهم توقعوا عند حدود الخطأ والصواب واحتكموا إلى قواعد اللغة الجاهزة.

2- المظهر الإبداعي الفردى: وهو لا يخلو من الخضوع إلى تقليد الأشكال البلاغية الموروثة. مع محاولته، تجاوز التقليد، وتحقيق ذاته من خلال المروث نفسه، باستخدام طرائق جديدة تكشف عند التحليل.

3- المظهر الخاص بالنوع الأدبي: يحترم فيه المبدع الخصائص الكبرى للنوع لأنه إذا حاول تفسيرها جنوياً، يخرج دون شك إلى نطاق نوع أدبي آخر، ولذلك يخضع مبدئياً للنوع مع محاولة دائمة لتلخيصه أو إعطائه بعض ملامح الجدة⁽⁴⁵³⁾.

وانطلاقاً من هذا التحديد المقتصر للخصائص النوعية، وعلى الرغم مما يكتنفه من تعميم وعدم ضبط يقارن الباحث بين أسلوب الشعر الغنائي وأسلوب الرواية سواء كانت «متولوجية» ذات صوت رئيسي، أو كانت رواية «محورية» أي ذات أصوات متعددة كلها رئيسية.

ويذهب الباحث إلى أن أسلوب الشعر الغنائي أو القصيدة الغنائية يتميز بأحادية الأسلوب وفرديته، وقد يلتقي مع أسلوب الرواية المتولوجية، بينما أسلوب الرواية النبالوجية متعدد بالنظر إلى تعدد أصواتها⁽⁴⁵⁴⁾.

وفي حقيقة الأمر أن ما يذهب إليه الباحث فيه ضرب من المصادرة على طبيعة الأدب مهما كان نوعه، لأن الأدب في اعتقادنا يقوم على التجريب المستمر ومحاولة تحديد أسلوبه وفق نوعه أو جنسه فيه ضرب من المصادرة. فعلى الرغم من ذاتية القصيدة الغنائية فإنها لا تخضع خضوعاً نهائياً إلى أحادية الأسلوب، وقد تتنوع أساليبها بتنوع تشكيلها اللغوي في بنيته ووظيفته، كما يحدث ذلك بالنسبة للرواية المتولوجية، ولذلك نقول بأنه ليس هناك تنظيراً نهائياً للأنواع الأدبية بمعنى أنه ليس هنالك فوالب جاهزة ونهائية للأنواع الأدبية، تحدد طرائق صوغ الأسلوب في الرواية أو القصة القصيرة أو الشعر أو سوى ذلك، ومع ذلك يظل ما قام به الباحث حميد لحمداني جهداً له مكانه في واقع النقد الأسلوبي العربي الحديث، وذلك لما قام فيه الباحث من رصد لأهم التقنيات الأسلوبية في الرواية.

تناول وليد نجار في كتابه «قضايا السرد عند نجيب محفوظ» عناصر أساسية في التقنية الروائية محاولاً الاستفادة من منهجيات عصرية معتمدة في النقد الحديث، وذلك بتطبيق مقاييس موضوعية ومعايير نوعية تتمتع بدرجة عالية من الكلية والشمولية، ويبدو ذلك من خلال ما استخلصه الباحث من الإحصاء والرصد والتصنيف، الذي أثبت به دقة الاستنتاج ووضوح المعالم،

وأهم من استفاد الباحث من فرائسهم هم «جيرارد جنيت» «Gerard Genette» و«جان ريكاردو» «Jean Ricardou» وهو يعتقد أن دراساتهم لا مجال فيها لإصدار الأحكام الانتطاعية، فهي على العكس تعتمد على عينات محكمة ومبوية بشكل علمي يساعد على تأليف عدة صالحة حاول تطبيقها على لون من ألوان أدب «نجيب محفوظ» في إطار بحث قائم على العراسة الداخلية. وكان «السرد» «Narration» محور البحث في هذه العراسة لأن اللغة الروائية التي يقوم عليها يتبين القصة عند القاصيين وبالتالي عند «نجيب محفوظ» إذ نجد في السرد الحوار والأسلوب غير المباشر، والوصف والتحليل النفسي، والتصوف الزمني في أحداث القصة، وتكرار الحدث، أو الكلام، ثم اختيار صيغة العمل في القصة، وأخيرا علاقة القصص بما يكتب.

وتؤلف هذه القضايا التي ذكرها الباحث مادة العراسة في بحث، عرض في القضية الأولى: علاقة زمن الرواية «Temps de L'histoire» عند محفوظ، بزمن السرد «Temps de la narration» فأوضح تحرك زمن السرد قياسا إلى زمن الرواية العام، وكان «المشهد» «Scène» وهو غالبا حوار، و«الابراز» «Sommaire» وهو الأسلوب غير المباشر، و«التوقف» «Pause» ويتألف من الوصف والتحليل النفسي، ثم «القطع» «ellipse» وهو القفزات الزمنية، فروع هذه القضية، لأن لكل فرع من هذه الفروع، مستوى مختلفا بالنسبة إلى سرعة الزمن السردية، ولأنها مجتمعة، تؤلف زمن السرد وعلاقته بزمن الرواية. ثم انتقل إلى القضية الثانية وفيها عرض نوعا آخر من علاقة السرد بالرواية وضعناها موضوع «التصريف الزمني» «Anachronisme» كما ورد في السرد عند محفوظ، وهو رجوع إلى نقطة انطلاق أساسية يتخذها محفوظ في سرده، استنادا إلى زمن روايته. وتناول في القضية الثالثة، علاقة ثالثة بين السرد والرواية عند محفوظ، هي علاقة «تواتر» «Frequence» أي تكرار الحدث الروائي من ناحية أو مقاطع السرد من ناحية أخرى.

وعرض في فروع هذه القضية الموضوعات المتعلقة بها، وأولها نماذج التواتر، أي أنواع التكرار في السرد والرواية عند محفوظ، ثم الوحدات الزمانية، وهي الألفاظ الدالة على الزمن، والمتكررة في السرد، ثم «التعاقب» «Diachronie»

، و«التماضر» «Synchronie» وهما موضوعان متعلقان بتتابع الأحداث، الواحد بعد الآخر، أو سيرها في وقت واحد، في قصص محفوظ، ثم «التحول» «Altemance» وفيه يتحول السرد من خطبة السائد في الرواية، إلى خط آخر ثانوي، تنتج عنه «زمانية» «Temporalite» مختلفة عن زمانية الرواية الأسامية، وأخيراً الوصف.

وفي القضية الرابعة نرس السرد عند محفوظ باعتباره عملية لنقل الخبر، أي الصيغة «السردية» «Mode narrative» التي تتم بوساطتها عملية النقل هذه، وعالج في قسم أول، نماذج الخطاب عند محفوظ، من «خطاب سردي» «Discours narrative» «خطاب بديل» «Transposé» ثم إلى «خطاب منقول» «Rapporte» وهي الأشكال التي يأتي الخطاب فيها مؤلفاً الحركة السردية في الرواية. وفي قسم ثانٍ، عرض للشخصية التي تلوم وجهة نظرها بدفع السرد إلى الحركة.

وفي قسم ثالث تناول موضوع التركيز أو التثبيث «Focalisation» أي تركيز السرد عند محفوظ على موضوع أساس، أو جانب من القصة للتمكن من اظهار وجهة النظر، أو للرؤية العائدة إلى هذا الموضوع.

وتناول في القضية الخامسة موضوع «الصوت السردية» «Voix narrative» أي ما يتركه محفوظ من أثر شخصي في ما يكتب.

وتحيط فروع هذه القضية بنماذج السرد، أي بالطرق التي يعتمد عليها محفوظ في السرد، فيكون حاضراً في القصة، أو خارجها، كما أن علاقة محفوظ بقضيته تكون مختلفة المسنويات، سواء أكان ذلك على صعيد حضور شخصه أم على صعيد غيابها.

ولقد رتب الباحث فصول كتابه حسب التدرج المنهجي وفي خمسة تناول الفصل الأول زمن السرد وزمن الرواية وعرض فيه العناصر التالية: 1 ضبط محوري الزمن، 2- سرعة السرد وتفرع عنها، أ- المشهد، ب- الإيجاز، ج- التوقف -القطع، أما الفصل الثاني فتناول فيه، التصرف الزمني وعرض فيه إلى العناصر التالية: 1- نظام زمن السرد، 2-الرجعات والتوقعات.

والفصل الثالث تناول فيه: التواتر، وتفرعت عنه العناصر التالية: 1- نماذج التواتر، 2- الوحدات الزمنية 3- التعاقب والتعاصر، 4- التحول، 5- الوصف، أما الفصل الرابع فعالج فيه: الصيغة السردية وعنما تفرع: 1- نماذج الكلام، 2- التصور السردية، 3- التركيز، والفصل الخامس تناول فيه: الصدى السردية وعنما تفرعت المباحث التالية، 1- نماذج سردية 2- المستويات السردية 3- الكاتب والقصة.

وما يجمع بين هذه الفصول وما تفرع عنها من مباحث هو تناولها لثلاث مستويات أساسية وهي: السرد، الرواية، والروائي. في الفصل الأول والثاني يشترك السرد والرواية في علاقة زمنية تساعد على التعرف إلى وظائف السرد عند محفوظ انطلاقاً من سرعته الزمنية من ناحية، ومن سرعة زمن الرواية من ناحية أخرى، وإلى التصرف الزمني، كما يظهره السرد في إحاطته بأحداث القصة عند محفوظ. وتعتبر هذه العلاقة الزمنية أساساً لذلك تصدرت البحث، مشيرة إلى وظائف السرد المهمة في القصة عند محفوظ.

في الفصل الثالث يشترك السرد والرواية معاً في موضوع «التواتر» كما أتى توظيفه في قصص محفوظ.

أما الفصلان الرابع والخامس فيشترك فيهما السرد والرواية والروائي (محفوظ). أي أن العلاقة ذات مستويات ثلاثة تهتم بالطريقة التي كتب بها محفوظ قصصه، وبالعلاقة المباشرة أو غير المباشرة بما كتب.

ويقوم المنهج الذي اتبعه الباحث على دراسة البنية الداخلية فهو ينطلق من المصادر مباشرة، ليقتف على قضايا السرد فيها.

ولقد شطع دراسته بالإحصاء في كثير من الموضوعات، ورصد من خلالها أهم القضايا المعالجة ووصل إلى استنتاجات موضوعية، قامت على عرض الجانب التقني والأسلوبي أولاً ثم انتقلت إلى الجانب الدلالي، وكان الإحصاء في كل ذلك مدعماً لهذه الاستنتاجات الموضوعية. ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا أنه لا ينحرف في بحثه هذا عن اتجاه الأسلوبية البنوية الإحصائية كثيراً لأنه حاول تناول بعض الإجراءات الأسلوبية بالبحث، وأظهر خصوصيات بناء الأسلوب بصورة عامة في بعض النماذج المدروسة من روايات نجيب محفوظ.

أ- تحليل ظاهرة الزمن في الخطاب السردى:

تحتل ظاهرة الزمن في الرواية حيزاً كبيراً في النقد العربي الحديث، لأنها تقنية من التقنيات التي يلجأ إليها الروائيون للتلاعب بالزمن الروائي. وقد استفاد النقد العربي في دراسة هذه الظاهرة من أعمال جيرار جنتيت وجان ريكاردو وفيليب هامون وسواهم.

النظام الزمني: إن زمن العالم المتخيل غير منظم حسب تسلسل زمني طبيعي أو تاريخي، ولا تخضع جمل النص الروائي إلى ترتيب زمني مسبق الصنع، بل القارئ هو الذي يقوم بإعادة تكوين النظام لحظة التحليل.

تعتمد دراسة النظام الزمني في النص الروائي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في السرد، وترتيب تتابع هذه الأحداث في الزمن الروائي.

فيما كان زمن الرواية مرتباً ترتيباً موصوفاً، فليس شرطاً أن يتقيد الزمن السردى به، ولا يمكن للمقاطع السردية التقيد بهذا النظام الزمني.

وقد تنبى النقد الحديث بمناهجه الأسلوبية البنوي والسيمنياي إلى الظاهرة الزمنية في السرد، وتناولها وفق إجراءات موضوعية مكنته من التمييز بين أنواع الترتيب الزمني.

وفي هذا السياق يقول حميد لحمداني: «غالباً ما يلجأ الروائيون - خلافاً لما كان يجري في القصص الخرافية القديم - إلى أحداث متفاوت وأصح بين زمن السرد، وزمن الأحداث، والغاية من وراء ذلك هي إرضاء الحس بالجديد لدى القارئ، وتشغيل ملكته المنطقية والرياضية، وجعله بصورة عامة يواجه عملاً متميزاً عما هو مألوف لديه، أي عملاً يخلخل أفق انتظاره إذا نحن استخدمنا بعض عبارات أصحاب جماليات التلقي، والمعروف أن هذا هو المبدأ نفسه الذي كان يقوم عليه تعريف البلاغة القديمة للأسلوب، باعتباره انزياحاً عن المعيار السائد في الكتابة الإبداعية⁽⁴⁵⁾. إن هذا الفعل الروائي في تكسير الزمن يرضي غية القارئ، ويحقق متعته، وإحساسه بالجمال.

يقول جيرو جنتيت: «عندما نقرأ مقطعاً سردياً في رواية ما، يبدأ بمقطع كهذا: «قبل ثلاثة أشهر» يجب أن تأخذ في الاعتبار أن هذا المقطع قد أتى متأخراً في

نقل الخبر، مع العلم أنه مفروض أن يأتي مقدما في تسلسل أحداث الرواية⁽⁴⁵⁶⁾، وللخبر زمانان: زمن الموضوع الخبر عنه، أي زمن الرواية، وزمن الإخبار، أي زمن السرد، وتدعو هذه الثنائية إلى استنتاج وظيفة من وظائف الخبر هي إقحام زمن داخل زمن آخر⁽⁴⁵⁷⁾ ومن هنا تبدو ظاهرة التصرف في الزمن في العمل الروائي، وتحديد هذه الظاهرة يقتضي تحديد نقطة انطلاق سردية يلتقي فيها زمن السرد بزمن الرواية، ونقطة الانطلاق هذه مفترضة أكثر مما هي حقيقية وهي تسهم في تحديد التصرف وفق الأساليب والتقنيات الواردة في النص.

لم يلتزم سعيد يقطين في كتابه «القراءة والتجربة» بتحديد مفهوم الزمن كما ذهب إليه «ويكاردو وجنتيت وتودوروف» بل انطلق في التمييز في هذا من قاعدة لسانية تفرق بين الزمن الصوفي والزمن النحوي كما يطرحها تمام حسان في كتابه: «اللغة العربية معناها ومبناها». ويرى يقطين أن زمن القصة صوفي، وزمن الخطاب نحوي، وفي تجويته هاته يعطي للقصة زمنا هو زمن الخطاب، لذلك فخطية زمن الخطاب ليست إشكالية (صرفية) ومن خلالها يتم تزمين زمن القصة⁽⁴⁵⁸⁾. ووفق هذا التقسيم الزمني يدرس يقطين نماذج من الرواية العفوية دراسة وصفية تحليلية فحدد من خلال ذلك توظيف التقنيات الأسلوبية لتصريف الزمن في الرواية⁽⁴⁵⁹⁾.

إن دراسة النظام الزمني في السرد، تقوم على مقارنة ترتيب الأحداث في السرد من ناحية، بترتيبها وفق زمن الرواية من ناحية أخرى، وثمة طريقتان للمقارنة: تبرز الأولى داخل المقطع السردى الواحد، أي «البنية الصغرى» «Micro-Structure»، والثانية داخل الموضوعات السردية في الرواية، أي «البنية الكبرى» «Macro-Structure». ومن خلال تحديد هذه البنيات في النص، وترتيبها زمنيا، وضبطها في معادلات يمكن جمعها في لائحة مفصلة لموضوعات السرد ومقابلتها بزمن الماضي والحاضر والمستقبل، ثم إحصاء الموضوعات والأزمنة ورصدها واستنتاج مقوماتها الفنية والجمالية في النص وتحديد وظائفها وأبعادها⁽⁴⁶⁰⁾، وهذا ما قام به الباحث وليد نجار في دراسة روايات نجيب محفوظ⁽⁴⁶¹⁾. وسيزا أحمد قاسم في كتابها «بناء الرواية» دراسة مقارنة

لثلاثية نجيب محفوظ⁽⁴⁶²⁾. وقبيلة إبراهيم في كتابها: «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة»⁽⁴⁶³⁾، وموريس أبو ناضر في كتابه «الأسبوعية والنقد الأدبي»⁽⁴⁶⁴⁾ وسواهم.

1- السرد الاستشراقي: *Prolepse*

عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقاً قبل حدوثه، وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية، ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد، ويمكن توقع حدوث هذه الأحداث، وهذا الأسلوب السردى يقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكاية محل أخرى سابقة عليها في الحدث:

أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من خلال ذات في الرواية، وأهم ما يميز هذا النوع من السرد، أنه يقدم معلومات لا تتصف باليقينية، فما لم يتم الحديث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله، ولذلك كان أسلوب السرد الاستشراقي شكلاً من أشكال الانتظار⁽⁴⁶⁵⁾، وكان اهتمام النقد الغربي الحديث بهذا الأسلوب السردى كبيراً، بل ذهب فيه إلى التفصيل وميز نوعيه وهما:

1- أسلوب السرد الاستشراقي الداخلي: ويتألف من إشارات «*Allusions*» مستقبلية تسهم بدورها في وظيفة الخبر الأساسي في القصة.

2- أسلوب السرد الاستشراقي الخارجي: وهو ظاهرة سردية تتعلق عرضاً بالخبر الأساس في القصة.

لقد اعتمد النقد العربي الحديث الأسلوب السردى تقنية بل حدد مفهومها إجرائياً لدراسة الزمن في الخطاب الروائي، وتجلي ذلك في نقد «سعيد يقطين» الذي استعان بجهود إبراهيم السامرائي وتمام حسان في الزمن للنحوي والزمن الصرفي وجهود جبرار جنيث في تحليل الخطاب، ومن هذه الجهود يؤسس تصوراً خاصاً للزمن فيحطل زمن القصة أي الرواية وزمن الخطاب أي السرد في رواية «الزيتي بركات» لجمال الغيطاني. وقد حل زمن الخطاب إلى

عشر وحدات، وقارن بين زمن الخطاب المدروس وزمن الخطاب التاريخي الموجود في نص تاريخي هو «بدائع الزهور» لابن إياس، ومن هنا يحدد ثلاثة أقسام لدراسته هي: زمن القصة، زمن الخطاب، وزمن النص. ويظهر الأول في المادة الحكائية، والثاني يتجلى من خلال إعطاء خاصية زمنية لزمن القصة نفسه، ودور المؤلف في إعطاء خاصية خطائية للزمن، والثالث يقتون بزمن قراءة النص، أي بإنتاج النص في محيط اجتماعي - لساني محدد. وهذا يقوده إلى تمييز زمن القصة الصرفي من زمن الخطاب النحوي، وزمن النص الدلالي وتطبيقه لتصوره المذكور على رواية «الزيني بوكات» يقوده إلى:

1- زمن القصة: ينحصر بين الأعوام (912هـ-923هـ) وهو زمن صرفي متسلسل ويظهر خلال المادة الحكائية.

2- زمن الخطاب في الرواية يبتدئ من عام 922هـ رجوعاً إلى عام 912م يتقدم بعد ذلك إلى عام 923هـ.

3- زمن النص هو زمن كتابته مذيلة هي نهاية الخطاب نفسه 1970-1977. وإثر تحليل البنى الكبرى والبنى الصغرى للخطاب الروائي «الزيني بوكات» يحدد سعيد يقطين خصوصية الزمن في هذه الرواية وهي: الترابط، والتضمن، والترابط التضميني على مستوى المادة الحكائية، والبطء والسرعة والتسريع على مستوى العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب⁽⁴⁶⁶⁾.

يرى عبد الله إبراهيم أن سعيد يقطين: «بعد أن يتمدح ذلك المثال»⁽⁴⁶⁷⁾ ويقصد بالمثال طريقة التحليل وتحديد المفاهيم والأدوات الإجرائية، «يقوم بتعميمه على الروايات التي اختارها ميداناً ثانياً لتحليله، بعد الميدان الأول وهو رواية «الزيني بوكات» مستنتجاً أن زمن الخطاب لا يقدم زمن القصة بالترتيب نفسه، إن معظم الروايات المدروسة تبتدئ باستباق زمني، ثم تحقق الدائرة الزمنية بعد ذلك، فضلاً عن هيمنة الماضي، والمفارقات التي تتداخل فيها الأزمنة مما يولّد شبكة معقدة من المستويات الزمنية»⁽⁴⁶⁸⁾.

2- السرد الاستذكاري في المصنفات

أسلوب السرد الاستذكاري خاصية حكاية في المقام الأول، وقد اهتم به النقد الحديث، وهو ظاهرة أسلوبية نشأت مع الملاحم القديمة، وأنماط الحكى

الكلاسيكي، وتطورت بتطورها ثم انتقلت غيرها إلى الأعمال الروائية الحديثة، التي ظلت وفيه لهذا التقليد السوردي، وحافظت عليه حيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية، ومن هنا كانت كل عودة إلى الماضي في النص الروائي أو القصصي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيها الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة⁽⁴⁶⁹⁾، إن السرد الاستذكاري هو شكل من أشكال الرجوع إلى الماضي للتعريف بالشخصية، وما مر بها من أحداث أو التعريف بشيء من الأشياء أو سوى ذلك، والسرد الاستذكاري ينقسم إلى نوعين، داخلي وخارجي. والداخلي يتصل مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصة أي أنه يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي، وقد تضمنت الدراسات النقدية الحديثة الحديث عن هذا الأسلوب السوردي أذال على الزمن مصطلحات عدة منها «الفاش باك» ودعا «عهد المالك مرتاض» إلى هجره لاستتقاله، وعدم عنايته في العربية شيئا، واستعمل مصطلح الارتداد بديلا له، ذلك إن الارتداد في مدلول العربية يعني الرجوع في أمر ما، أو الرجوع إلى الوراء جميعا، فهو شامل للحركتين المادية والمعنوية أو النفسية. .. وقد وظف «عبد المالك مرتاض» هذه الأداة الإجرائية في تحليل قصة جمال بغداد المقتبسة من «ألف ليلة وليلة»، ورأى أن سارد «ألف ليلة وليلة» كلف بهذه التقنية، وقد لاحظ ذلك في المستوى الذي عقده لتقنيات السرد حيث أن معظم المشاهد الحديثة لا تجري بالطريقة العادية بحيث يبدأ الزمن من بداية الحدث ويتابعه، وهو يدور ويجري، وإنما كان السارد يضطر طورا، ويعتمد طورا آخر، إلى سبق الزمن لاستكمال النوحة الحديثة بما كان ينقصها من عناصر الربط، وقد استعان الباحث على تحديد طبيعة هذه التقنية في حكاية «جمال بغداد» برسم أشكال تحدد خصوصية هذه الظاهرة⁽⁴⁷⁰⁾.

ولتوضيح الزمن في تقنية الارتداد أو كما يسميه بعض النقاد السرد الاستذكاري نذكر مثلا من رواية «القاهرة الجديدة» التي تضمنت هذه التقنية السردية بنوعها الداخلي والخارجي، ففي النوع الداخلي نذكر ما يلي: «كانت إحسان شحانة عظيمة الشعور بأمرين: جمالها وفقرها. كان جمالها فائقا، وقد استأثر سكان دار الطلبة، وجعل سكان الحجرات يرسلون شواظ أنفاسهم،

فتتلفي جميعاً في شرفة الدار الصغيرة البالية، وترتمي عند قدم الفتاة الحسنة الفخور...»⁽⁴⁷¹⁾. إن هذا الأسلوب السردى الاستذكاري أو الارتدادي يمثل رجوعاً إلى الماضي متعلق بشخصية أساسية في القصة؛ هي «إحسان شحاتة» ويبرز أفكاراً متعلقة ببناء هذه الشخصية، وقد وظف نجيب محفوظ هذا الأسلوب في الحديث عن الزمن الارتدادي - كثيراً في القاهرة الجديدة⁽⁴⁷²⁾ وسراها من أعماله الروائية.

إن الاستذكور الخارجي يقف إلى جانب الأحداث والشخصيات ليزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة، وفي إعطاء معلومات إضافية تتيج للقارئ فرصة جديدة في فهم هذه الأخبار، كما أن هذه الاستذكارات تخرج عن خط زمن القصة، لتسير وفق خط زمني خاص بها، لعللاقة به بسير الأحداث في القصة⁽⁴⁷³⁾.

إن من وظائف السرد الاستذكاري:

- 1- إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية - إطار - عقدة...).
- 2- سد ثغرة حصلت في النص القصصي؛ أي استدراك متأخر لاسقاط سابق مؤقت.
- 3- تذكير أحداث ماضية وقع إبرؤها فيما سبق من السرد، أي عودة السرد بصفة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنية وردت من قبل.

ونجد في «القاهرة الجديدة» توظيفاً للاستذكور الخارجي في الحديث عن دار الطلاب والتعريف بها؛ «تقع دار الطلبة في ناحية شارع رشاد باشا هي قلعة مائلة ذات فناء مستدير واسع، يقوم ببنائها على محيط شكل دائرة، مكونة من طابق ثلاثة، يتركب كل واحد منها من سلسلة دائرية من الغرف المتلاصقة، تفتح أبوابها على ردهة ضيقة تطل على الفناء، كان الأصدقاء الثلاثة يسكنون ثلاث حجرات متجاورة في الطابق الثاني، وقد صعد مأمون رضوان إلى حجراته الصغيرة، وأخذ في تغيير ملابسه، وكانت الحجرة مؤثثة بفراش صغير، يقابله صوان، يتوسطهما وراء النافذة الصغيرة مكتب متوسط وضعت عليه الكتب والمراجع، وكان الشاب ممن يحبون الكتب حبا بالغاً...»⁽⁴⁷⁴⁾ وتحوي «القاهرة

الجديدة»⁽⁴⁷⁵⁾ وسواءاً من روايات نجيب محفوظ وجوعاً إلى الماضي يعرف بالمعيط الذي كانت تعيش ضمنه بعض الشخصيات المحورية أو الثانوية في الرواية، وهذا التعريف الدقيق بالحيز المكاني ومكوناته، وسلوك الشخصيات في هذا الحيز يعطي صورة من واقعها في ماضيها، ومن خلال ذلك يمكن ملاحظة ما يطوراً عليها من تحولات.

المدة Duree:

ويترجمها بعضهم بالديمومة، و«تعني المدة الحال التي تمتد من لحظة إلى لحظة أخرى معينة من أجل إنجاز عمل»⁽⁴⁷⁶⁾. ويتمثل تحليل مدة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية أو الرواية الذي يقاس بالروائي والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين وطول النص القصصي أي السرد الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل، وتقوم دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له⁽⁴⁷⁷⁾. ويشير الباحث عبد المالك مرتاض إلى زمن السرد فيقول في شأن تحليل هذه الظاهرة أنه يريد الوصول «إلى كيفية تعامل النص السرد مع الزمن في أعقد مظاهره، وأوسع امتداداته وألطف دلالته، واحتمال السارد، الشعبي عليه، ومحاولته مخادعة متلقيه والدس له من خلال تقديم أدوات زمنية ذات دلالات زمنية لا تنبرك إلا بالملاطفة والتدبير»⁽⁴⁷⁸⁾ ويجزئ مستويات المدة أو الديمومة إلى عناصر، يدرس من خلالها ظاهرة الزمن في قصة «حamal بغداد» والملاحظ أن العناصر والمستويات التي يصنفها لدراسة ظاهرة الزمن نجدها ترد عند باحثين آخرين وبترتيب مختلف، وليس الاختلاف في الترتيب فقط، بل أغفل بعضهم إجراءات أساسية في دراسة الظاهرة الزمنية في السرد الروائي والقصصي، ومن هنا كان الابتسار، فعلى الرغم من توافر بعض الظواهر السردية وتضمنها لتقنيات زمنية نجد بعض الدراسات تغفل هذه الإجراءات وتدرس ظاهرة الزمن دراسة منقوصة⁽⁴⁷⁹⁾، إن النقد الحديث العربي على الرغم من خوضه مجال تحليل السرد وفق منظور يهدف لأن يكون موضوعها مازال يواجه مشكلة أساسية وهي التأسيس النهائي لنظرية نقدية قادرة على تحليل الخطاب السردية تحليلًا

علميا، وليس هذا فقط بل هناك اختلاف بين الباحثين يكاد يكون جنونيا في بعض الأحيان، وكذلك فالنظرية النقدية في العربية مطالبة بالتأصيل وتظافر الجهود لتأسيسها تأسيسا نهائيا، ليتم توظيفها في الميادين التطبيقية دون أخطاء أو ابتسار أو خلاقات بين الباحثين، وذلك ممكن إذا ما ضببطت الأدوات الإجرائية، وحددت دلالاتها وطرائق توظيفها، وكيفية استغلالها في استنباط الظواهر المنروسة في الخطاب السردى أو سواء، ورتبت ترتيبا موضوعيا بحسب أهميتها، وبحسب قدرتها على التحليل، ولقد بدأت يواجر هذه الظاهرة في النقد الأسلوبى العربى الحديث فى بعض البحوث الجامعية، وإن كانت محدودة العدد فهي واسعة الفائدة، ويلاحظ أننا نتحدث عن تحليل الخطاب ونندمج فيه بعض البحوث والدراسات التي صنفها أصحابها في مناهج متنوعة كالأسلوبية والبنوية والسيميائية والتفكيكية، والواقع أن مجموع هذه المناهج تتخذ من الخطاب الأدبي موضوعا لها، وتجعل من كيفية تشكيل الخطاب لغويا هدفها، وليس هذا فقط بل شامل مع الخطاب في تحليلها إياه يادوات إجرائية منهجية ومنعددة نراها كفيلة بتحليل الخطاب وتحديد مكوناته البنوية والوظيفية وهذه الأسباب مجتمعة جعلتنا نضم بعض هذه الدراسات تحت لواء تحليل الخطاب. ومن هذا المنطلق كان حصر ظاهرة الزمن في الخطاب الروائي، في مجموع الدراسات التي عرضت له: وفق إجراءات موحدة أو مختلفة جزئيا، وكان حديثنا عن العدة حسب الصيغة التي تناولها بها النقد العربى الحديث.

يبرز بعض الباحثين مستويات أساسية تحت عنصر المدة أو الديمومة وهذه المستويات هي:

1- الإيجاز أو المجل *Sommaire*.

2- القطع أو الحذف أو الاسقاط أو الاضمار *Elipse*.

3- المشهد *Scène*.

4- التوقف *Pause*.

5- الإيجاز أو المجل *Je Sommaire*.

عملية سردية يمكن تسميتها بالمخلص *Résumé*، وهو سرد أيام عديدة أو

شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة..

فالإيجاز أو المجلمل يتميز إذا بقصر كمي مقارنة بطول النص، وتكون معادلة المجلمل النظرية: زمن السرد > زمن الرواية أي < ز ر > إذ أن هذا التنسق عبارة عن تقليص للرواية على مستوى السرد. وفي هذا السياق يكون الإيجاز أو المجلمل أسلوباً غير مباشر، وهو لغة أساسية في السرد القصصي، لأنه وسيلة إلى التنقل بسرعة عبر الزمن، فيتم بذلك سرد الأحداث بسرعة كلامية لأنه من غير المعقول أن يتساوى الكلام والحدث في صفحات القصة أو الرواية كلها، والإيجاز هو سرد في عدد من المقاطع أو الصفحات، يختصر أياماً أو شهوراً أو سنوات دون تفصيل أحداثها أو الإثقات إلى حافية الحوار فيها⁽⁴⁸⁾.

إن الإيجاز باعتباره تلخيصاً بحدّد تقنية زمنية وهي كما يلي:

عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروفة، وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي، بسبب طابعها الاختزالي المائل في أصل تكوينها، والذي يفرض عليها المرور سريعاً على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف⁽⁴⁹⁾. والإيجاز أو المجلمل ينقسم إلى قسمين:

أ- إيجاز قريب: ويختصر حواراً أو حدثاً قريباً، ولا يتقل كلام الشخصيات بحرفيته، بل ينقل مجمل ما قالوه، لذلك تأتي مسافة السرد أقصر من زمن الرواية.

ب - الإيجاز البعيد: يختصر أحداثاً، ويطول امتداده الزمني.

ويسمى حميد لحدائني أسلوب الإيجاز بالخلاصة وهي التي «يعتمدها السارد عندما يريد أن يطوي مراحل من الزمن، وقد تكون الإشارة إلى الزمن مباشرة أو غير مباشرة، كأن يقول مثلاً:

«تذكرت الأم خمسين سنة خلت وهي رهينة هذا البيت العتيق، تقضي أيامها ولياليها بين محترقاته وأولادها يكبرون ويغانرون» وقد وظف نجيب محفوظ هذا الأسلوب في القاهرة الجديدة.

ومجموع الأيجاز القريب في القاهرة الجديدة 35 تقريباً.

ومجموع الأيجاز البعيد 14 تقريباً.

لقد تجاوز الأيجاز القريب الإيجاز البعيد، وذلك يعود إلى اهتمام الكاتب بأحداث تدور في مدة زمنية واثية لا تتجاوز التسعة أشهر؛ أي يزمن حاضر في معظمه. ولقد جاء الأيجاز البعيد ليعرف بماضي الشخصية، ولما لهذا الماضي من أثر في أحداث الحاضر.

2- القطع أو الحذف (Ellipsis):

وهذا الأسلوب السردى هو نوع من الأيجاز السريع لزم من السرد، وقد تناولوه بعض النقاد العرب في تحليل الخطاب السردى، وهم في ذلك يمتحون من المفاهيم النقدية الغربية المعاصرة، والقطع أو الحذف يكون محدداً وغير محدداً، وزمن السرد في حالات الحذف لا يصل إلى درجة الصفر، بل يصل إلى ما هو قريب منها، أي أنه يحتل مسافة قصيرة جداً من السرد، كقول السارد مثلاً: «وبعد سنين» فهو في هذا الأسلوب السردى الموجز:

«يتجاوز فترة زمنية دون الإشارة إلى الوقائع التي حدثت فيها، ويكون ذلك عادة باستغلال فضاء النص، حيث يترك المبدع بياضاً في الصفحة أو ينتقل من صفحة إلى أخرى، كما يحدث عادة عند الانتقال من فصل إلى فصل، وقد يكتفي بوضع نقطة مع الانتقال إلى السطر، على أن الكاتب قد يشير إلى ذلك بعبارة مقتضبة تحدد الزمن المنصرم، دون أن يشير أبداً إلى الوقائع التي حدثت، كقوله: «ومرت ثلاث سنوات»، أو «ورجع البطل من سفره الخ...»⁽⁴²⁾. لم يكتف النقد العربي الحديث بالإشارة إلى هذه التقنيات الأسلوبية في نظام الزمن السردى بل طبق هذه المفاهيم على الرواية العربية والقصة والمقامة وغيرها وتوصل إلى نتائج هامة.

وقد ورد القطع أو الحذف في رواية «القاهرة الجديدة» بنوعين هما:

1- القطع أو الحذف الصريح المحدد: 73 مرة.

2- اللطع أو الحذف الصريح غير المحدد: 7 مرات.

«ومرت عشر سنين وقع فيها كذا وكذا» أو أن يقول: «وظهر البطل بعد زمن، وقد شاب شعره»⁽⁴⁸³⁾، ثم يحكي لنا كيف حصل ذلك.

3 - السرد المشهدي *Narration Scénique*.

المشهد *Scène*:

أسلوب فني وهو تقنية من تقنيات السرد، يتضمن مواقف حولية في أغلب الأحيان، وفي أسلوب السرد المشهدي تتحقق المساراة بين زمن السرد وزمن الرواية، أي أن مدة المشهد في الرواية تعادل مسافته في الكتابة، والمشهد ينقسم إلى ثلاث وظائف هي:

- 1- الوظيفة الأولى يكون المشهد حوارا مجردا.
- 2- الوظيفة الثانية يكون المشهد حوارا موجزا.
- 3- الوظيفة الثالثة يكون المشهد حوارا واصفا أو محللا⁽⁴⁸⁴⁾.

وقد تناول بعض النقاد العرب تحليل الخطاب السردى وفق هذه التقنية النقدية وأشاروا إلى أسلوب السرد المشهدي في كثير من الأعمال الروائية والأعمال السردية بصورة عامة⁽⁴⁸⁵⁾.

وإذا كان التلخيص إيجازا ومرورا سريعا على الأحداث فإن التفاصيل تتوالى في المشهد، والأحداث فيه أساسية، وإبرازها له صفة تأسيسية لمسار القصة. ففي رواية «الأنهار» للربيعي، يسيطر المشهد على الحركات السردية والتلخيص فيها قليل جدا، التوقف موجزا جدا، والحذف بزهات زمنية أكثر مما هي قصصية، بينما بشكل المشهد العمود الفقري لـ «الأنهار»؛ مشهد الجامعة، مشهد المقاهي، مشهد الرسم، مشهد الاضرابات، مشهد الحب، هكذا تدو الرواية عند الربيعي سلسلة من المشاهد تحمل عناوينها⁽⁴⁸⁶⁾.

وتتجلى وظائف المشهد الحوارى في رواية «القاهرة الجديدة» بجميع الوظائف السابقة:

- 1- الحوار المجرد يظهر في «مشهد يمثل فيه» «محجوب عبد الدايم» و«جامعة الأعقاب، أي إحسان شمحات»:

- ألك عهد طويل بالبوابة؟

- كلا. هذه أول ليلة.

- ألم تتواعدة مرة أخرى؟

- كلا.

فقال محجوب يلر تياح:

- ولكن لن تكون الليلة آخر لياليدا.

فتتممت وهي تثبت الخمار على رأسها:

- وجب... (487).

أدى هذا المشهد الحوارى وظيفة «الحوار المجرد» لأنه لم يتضمن سوى الكلام الذي فرضه الموقف بين المتحاورين، ورد الحوار المجرد 33 مشهداً تقريباً.

2 - الحوار الموجز: يظهر في المشهد الذي يجمع «محجوب عبد الدايم» وزوجته «إحسان»:

«فقال لها،

- عرفت جماعة من صفوة الموظفين الشباب وبعض الأعيان، وقد دعاني أحدهم - دعانا معا - إلى حفل سيقيمه لعيد ميلاد ابنه، فقبلت الدعوة بسرور...» (ص170). تضمن هذا المشهد وظيفة «الحوار المرجز» لأنه نقل حدثاً استغرق فترة من الزمن، بأقل ما يمكن من السرد، وورد في الرواية 10 مرات تقريباً في الصفحات: 37، 39، 40، 55، 57، 104، 124، 125، 150، 170.

3- الحوار الواصف: يظهر في المشهد الذي يجمع بين أحد أصدقاء «محجوب عبد الدايم»، و«إحسان»: - «في يوم الخميس القادم، ينتصف الشهر العربي، ويتربع البدر في كبد السماء، وتمسي القناطر قبلة الواردين...» (ص 194) أدى هذا المشهد وظيفة «الحوار الواصف» لأنه وصف البدر وما يحدثه في القناطر من حركة، وقد ورد «الحوار الواصف» أو الممثل، في «القاهرة الجديدة» في 16 مشاهد، وحوته الصفحات التالية:

20، 43، 90، 177، 194، 196، 224... الخ.

ويظهر من خلال هذا الرصد أن دور المشهد في «القاهرة الجديدة» هيمان عليه الحوار المجرد، وهو نقل الكلام كما قرضته أحداث القصة، أكثر من العناصر الأخرى كالحوار الموجز والحوار الواصف والمطل.

4- التوقف Pause :

يشتمل أسلوب التوقف على عنصرين هامين يحددان تقنيتين وهما: 1- الوصف الموضوعي، 2- الوصف الذاتي. وهما نوعان من السرد يولفان موضوع التوقف، بسبب تشابه محورهما الزمني ووجه الشبه بين هذين النوعين هو مساقتهما النردية الطويلة، أي أن سرعتهما في السرد واحدة، لكن الزمن الروائي بطيء جداً في الوصف الذاتي، ويدعوه بعض النقاد بالتحليل النفسي، والوصف الموضوعي متوقف إلى درجة الجمود.

ففي الوصف الموضوعي يرسم الكاتب خطوط الحدث بخلافها، وفي التحليل أو الوصف الذاتي يرسم العشاعر الانسانية التي تعتري شخصياته.

والتوقف يحصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف الذي يستغرق مقطعاً من النص القصصي، تطابقه ديمومة صفر على نطاق الرواية أو القصة. فلراوي أو السارد عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الرواية أو القصة، أو يرى من المصالح قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الإطار الذي ستصور فيه الأحداث، لكن من الممكن ألا ينجر عن الوصف أي توقف للحكاية إذ أن الوصف قد يطابق وقفة تأمل لدى شخصية تبين لنا مشاعرهما وانطباعاتها أمام مشهد ما.

إن دراسة المقاطع الوصفية في نص قصصي تتطلب احتياطات منهجية أهمها:

1- تحديد المقاطع الوصفية بدقة.

2- ضبط مصدر الوصف أي التمييز بين المقاطع الوصفية الذاتية والمقاطع الوصفية الموضوعية.

3- تبين وظائف الوصف أي معرفة ما إذا كان تواجهه يرمي لإعطاء القارئ معلومات تسهل له فهم الحكاية أو هو يدخل في نطاق التجربة الحسية أو الإدراكية Cognitive لشخصية ما⁽⁴⁹⁾.

اهتم النقد العربي الحديث بهذه الظاهرة الأسلوبية نظرياً وتطبيقاً.

نجد في القاهرة الجديدة ما يقارب (60) مقطعاً سردياً من الوصف الذاتي أو التحليل النفسي تتعلق «بمحجوب عبد الدايم» والأربعة الباقية تتعلق بغيره من شخصيات الرواية. تقاربت نسبة نوعي الوصف لأن الكاتب سعى إلى الكشف عن أفكار «محجوب عبد الدايم» بطل الرواية وتأملاته وصراعه النفسي، وقليلة هي المقاطع الوصفية الذاتية المتعلقة بغيره من شخصيات الرواية، هذا بالإضافة إلى وصف الأهنة التي دارت فيها أحداث القصة، إذ انتقل الكاتب بينها واصفاً أجزاءها بدقة وعناية، كما وصف ملامح الوجوه والتعابير المرتسمة عليها في المقاطع الآتية والتي تحددها الصفحات: 12، 32، 38، 45، 64، 69، 74، 89، 92، 93، 94، 95، 98، 149، 150، 153، 154، 162، 190، 224.

وقد وُثِّفَ التوقف في «القاهرة الجديدة» لحمل معنى يطابق صورة الموصوف الحقيقية، كما وظف لإزالة الغموض عن مكان الشخصيات والأمكنة، لقد امتد الزمن السردى في مجمل المقاطع التي توقف فيها الكاتب للوصف، وتوقف خلال ذلك زمن الأحداث. والتوقف جاء لإظهار الحقيقة وتبيان ملامح الواقع الذي يشكل مادة القصة.

ب - الرؤية السردية:

✕ تناول النقد الحديث في العربية ظاهرة الرؤية السردية في مستوييهما النظري والتطبيقي، وقد وردت الرؤية السردية في النقد الأسلوبى بعصمالات عديدة منها الرؤية، وجهة النظر، المنظور، البؤرة، التبشير. وهذه المفاهيم متداولة في السرديات الحديثة، وإن تباينت بعض الشيء فهي تدل على الرؤية وتشير إليها، وهي ما يعبر به السارد عن موقفه من العالم ونظراته إليه، والرؤية السردية في الخطاب الروائى أو القصصى لا يمكن حصرها في شخصية أو حدث وإنما يعبر عنها الخطاب في عمومه. فجميع ما يهدف إلى تبليغ محترى الرسالة السردية يدخل في مجال التعبير عن الرؤية السردية.

أشار عبد القادر الشاوي في مقال له بعنوان «إشكالية الرؤية السردية: السارد أو الصوت السردى» إلى تعاريف الرؤية السردية مبتدئاً قوله بالإشارة إلى ما تشهده مقولة الرؤية والسرد من كثرة الأبحاث حولهما واختلاف مناهج

الدراسة التي تناولتهما بالبحث، ثم عرف مفهوم الرؤية انطلاقاً من تعريف «المعجم الموسوعي لعلوم اللغة»⁽⁴⁸⁹⁾ لها في جانبها التاريخي بكونها تشير إلى العلاقة القائمة بين السارد والعالم المشخص، وهي مقولة مرتبطة بالفنون التشخيصية (الرسم التصويري، والسينما، وبدرجة أقل بالمرسح والنحت وفن العمارة...)، وتهم أيضاً فعل التشخيص بطوائفه المختلفة، سواء في حالة الخطاب التشخيصي، أو فعل المقول في علاقته بالقول.

ومن الآراء التي أوردتها المعجم وهي متعددة نظراً إلى تعدد الإشكالات الناجمة عن الموضوع رأى «أوتو ليدويك» Otto Ludwig الذي ميز بين الحكاية بالمعنى الحرفي والحكاية المشهدة. ويورسي ليبوك Percy Lubbock الذي فرق بدوره بين الرؤية البانورامية (بحيث يتخلص السارد بظنرة واحدة من سنوات كاملة ويسهم في الوقت نفسه في الحدث في أماكن متعددة) وبين الرؤية المشهدة (حيث تجري الأحداث كما هي أمام أعيننا...)»⁽⁴⁹⁰⁾ ويرى الباحث توماشفسكي Tomachevski أنه يمكن أن يقدم السرد إما بطريقة موضوعية باسم المؤلف، وذلك كتقليق محض بدون أن يشرح لنا طريقة معرفتنا بالأحداث (حكاية موضوعية) أو باسم سارد معين، أو بواسطة شخصية محدّدة تحديداً تاماً، وعلى هذا فهناك نوعان رئيسيان: حكاية موضوعية، وحكاية ذاتية»⁽⁴⁹¹⁾، كما إيسبنسكي Usperzki فقد «اختزل الرؤية إلى التقابل بين زاوية النظر الداخلية والخارجية»⁽⁴⁹²⁾، وقد فصل ثودوروف في مفهوم الرؤية في كتابه الشهير (الشعرية Poétique)⁽⁴⁹³⁾ وعدها من العقولات الأساسية التي تسمح بتمييز الانتقال بين الخطاب والتحليل، لأنه يتم بوصف الأجناس الخاصة بالرؤية كما فعل غيره W. Booth, Pouillon, Lubbock) بل ركز نظره على تحديد المقولات التي تسهل عملية التمييز بين الأجناس. كما أفرد لها جيرار جنيت G.Genette بحثاً مستفيضاً بعنوان (علاقة السارد بالقصة التي يحكيها)⁽⁴⁹⁴⁾، ويرى عبد القادر الشاوي أن مقولة الرؤية على المستوى اللساني لا تنفصل عن الضمير بالمعنى الذي يفيد كما حدد المعجم السابق الذكر—أن الضمير يبرز العلاقة المبرمة بين القائمين بالفعل الخطابي (أنا وأنت) والقول نفسه (هو أو هي) وعلى هذا فالعملية السردية تتضمن ثلاثة ممثلين:

الشخصية (هو) والساير (أنا) والقارىء (أنت) أو المتكلم عنه، والمتكلم، والمتكلم إليه، بل إن ذلك هو ما يحدد إشكالية الرؤية السردية بصورة عامة⁽⁴⁹⁵⁾.

إن الناقد سيخائيل باختين في دراسته للنصوص الأدبية، يكاد لا يفرق بين ما هو إيديولوجي وما هو لغوي، وهو يدمج ما هو اجتماعي في مكونات النص الدالة. ولا يفصل بين الأدب والحقول الثقافية والإيديولوجية، إذ يعتبر هذه الحقول كائنة في الابداع ذاته، وملتحمة بالمظهر اللساني فيه، لذلك فلا حاجة إلى إقامة مقارنة أو تناظر بين البنية الأدبية والبنية الإيديولوجية أو الثقافية، ما دامت هذه كائنة في النص. يقول حميد لحداني في وجهة نظر باختين هذه: «إن لهذه الفكرة أهميتها وخطورتها».

أما أهميتها فتكمن في أن باختين استطاع أن يكشف ما لم يستطع «غولدمان» التوصل إليه، وهو تحديد مفهوم البنية تحديدا دقيقا، فعن السؤال: ما هي طبيعة البنية الأدبية؟ (وعني بها هنا بنية الرواية) يجيب «باختين»: بأن هذه الطبيعة اجتماعية باعتبار أن المظهر اللساني للأدب هو في الوقت نفسه مظهر اجتماعي، وهذه النقطة بالذات يوضحها بشكل دقيق في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة» وخاصة عندما يتحدث عن علاقة الدليل اللغوي بالمعدلول الاجتماعي، فالدليل *Signe* لا يعكس الواقع، ولكنه يجده ويدخل في سياقه. يقول باختين «كل وهو إيديولوجي يملك مرجعا، ويحيلنا على شيء ما له موقع خارج عن موقعه، وبعبارة أخرى، فكل ما هو إيديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل»⁽⁴⁹⁶⁾.

ولذلك عندما نحلل رواية (باعتبارها توكيية من الدلائل) فنحن نتعامل مباشرة مع الواقع الاجتماعي الثقافي، ولنا في حاجة إلى أن نقيم علاقة تناظر بين علم الرواية والواقع، -كما يذهب إليه غولدمان- لأن الرواية هي الواقع أيضا.

كما جواب باختين عن السؤال التالي: ما هي الوسائل والأدوات الممكنة لتحليل بنية الرواية؟ فنراه يحدد هذه الوسائل اعتمادا على مفهوم الحوارية *Dialogisme* ولهذا المفهوم مقابلات أخرى تقترب منه وتوضحه، كمفهوم تعددية اللغات *Plurilinguisme* أو مفهوم تعددية الأصوات *Polyphonic*.

فالحوارية إذن هي المفتاح الحقيقي لتحليل بنية الرواية، والحوارية هي ذلك الشيء الأساسي الذي كان ينقص المنهج البنيوي التكويني كما بلوره «غولدمان» وخاصة جانب ممارسة تحليل البنية الروائية... وهذا المفهوم يمكن اعتماده في التحليل الأسلوبي للخطاب السردى.

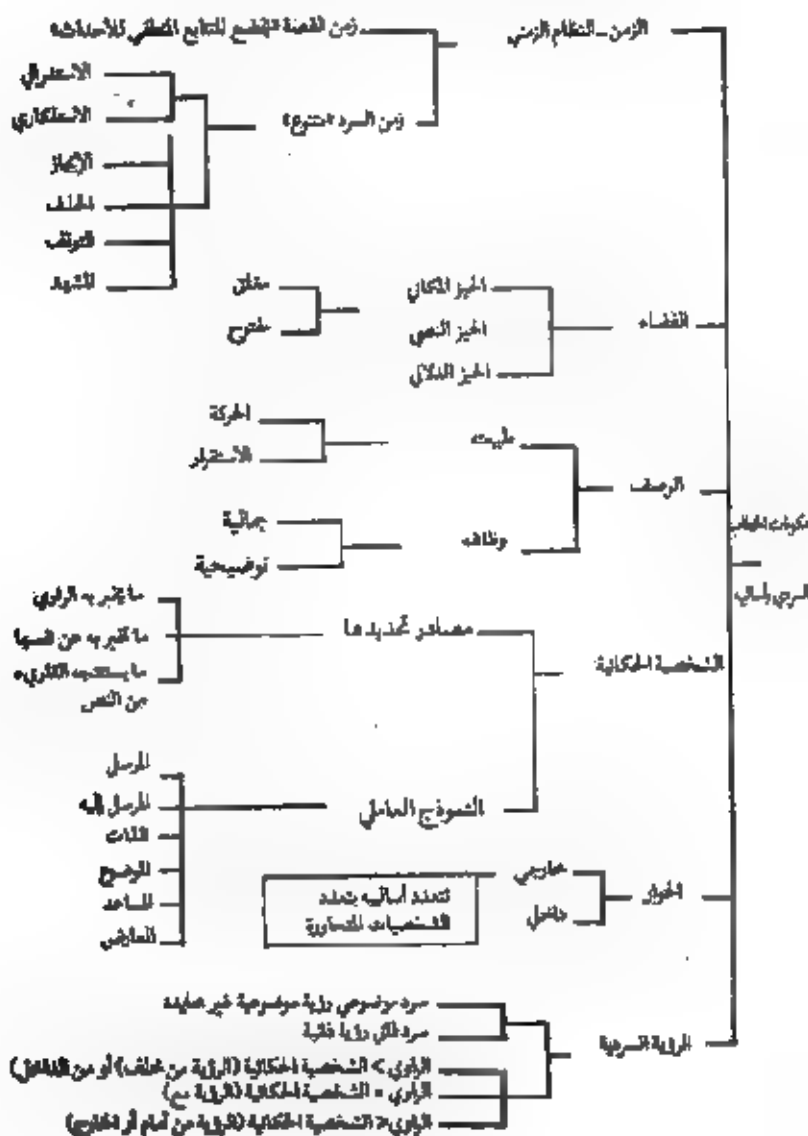
أما خطورة تصورات باختين فتكمن في هذا الجانب الأخير بالذات، لأنه في الواقع لا يقول - باختين نفسه - بالحاجة إلى تفسير الأدب ما دام الأدب في نظره هو تجسيد لما يجري في الواقع أو المجتمع... فباختين يقول بالعلاقة بين الأدب في نظره والمجتمع، ولكن ليس كما يفهما أصحاب الاتجاه الجدلي، بل هو في هذا الجانب أقرب إلى الاتجاه الشكلاني، ولذلك نرى اهتمام النقاد البنيويين بأعماله، فقد اهتم بها «تردوروف» Todorov كما اهتمت بها «جوليا كريسييفا» Ikrisheva التي ألحت على الطابع الشكلاني لفكرة «باختين» عن حياة الكاتب المعطى في الرواية. وهو يقوم بالمواجهة بين الإيديولوجيا والأصوات المتعددة⁽⁴⁹⁷⁾، ولننظر إلى ما قالته في المقدمة التي وضعتها لترجمة كتاب باختين: «شاعرية دوستوفسكي» وخاصة ما ورد تحت عنوان:

«هل تعتبر تعددية الأصوات ذات طابع إيديولوجي» La polyphonie est-elle idéologique؟ إن الإيديولوجيا، أو على الأصح الإيديولوجيات موجودة هنا داخل النص الروائي وهي مناقضة لبعضها البعض، ولكنها غير مصنفة، وغير مفكر فيها، ولا محكوم عليها، فهي لا تقوم بوظيفتها إلا كمادة لتشكيل العمل الروائي، وبهذا المعنى فإن النص المتعدد الأصوات polyphonique ليس له إلا إيديولوجية واحدة: هي الإيديولوجية لمشكلة Formatrice الحاملة للشكل⁽⁴⁹⁸⁾.

إن سبب اهتمام النقاد البنيويين الفرنسيين بباختين؛ خاصة هو قوله بحيادية الكاتب. وهذه الحيادية هي التي تلغي عمليا ضرورة تفسير الأدب وتلغي أيضا ضرورة اعتباره يشكل موقفا من العالم. إن آراء «باختين» إذ ألقت الاستقلال النسبي الذي للأدب عن الواقع الثقافي والاجتماعي أمكنها بالفعل أن تتحدث عن سوسيولوجيا الأدب في ذاته ولأجل ذاته⁽⁴⁹⁹⁾. إنه لا يمكن بحال من الأحوال استيعاب جميع إمكانات النص الأدبي، وحصر جميع أبعاده؛ ودراستها بمراسة تستوفي جميع جوانبها. ولعل هذا هو السبب الذي حدا

بالنقاد «رولان بارت» إلى القول: «بأن القارئ» هو الأصل، وليخرج من النص ما يريد» إن القارئ يلعب دوراً هاماً في إعادة إنتاج معان النص، والقراءة عملية تفاعل بين أنظمة وبنى وعلامات لغوية، تنطوي على قدرة القارئ من ناحية، ولغة النص من ناحية ثانية، ومحور الالتقاء الذي تقوم عليه هذه العملية مرتبط بالأنساق والشعرات التي تصل ما بين النص وقارئه. والتي تتجاوز النص وقارته في الوقت نفسه، يقول «رولان بارت»: «إن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف»⁽³⁰⁾. وإذا كان هذا الرأي يهدف إلى التجرد من كل خلفية إيديولوجية لمواجهة النص، فإنه يلح على التسليح بثقافة واسعة وبقدرة كبيرة في فهم أبعاد الظاهرة الأدبية.

هذه الخطاطة تشمل مكونات الخطاب السوي :



نقترح كهذه الخطاطة التي تتناول مكونات الخطاب السردى بصورة شمولية، ويمكن للتحليل أن يشمل جميع هذه المكونات وسواها . وبخاصة المشار إليها في مكونات الخطاب الشعري.

وإذا كان السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة، فإن كيفية السرد وتنوع الأسلوب وتشكيله في التعبير عن مقاصد السارد هو موضوع المناهج النقدية المعاصرة الأسلوبية البنائية والسيمائية وميدان تطبيقها وهذا ما حاولنا رصد في الدراسات العربية ومنها استخلصنا هذه الخطاطة المشتملة على مكونات الخطاب السردى.

الهوامش

- (1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية: الأسلوب، ط 2، الدار العربية للكتاب 1982 تونس، 107-125.
- (2) Roman Jakobson: Essais de linguistique Générale, P. 30, P. 31.
- (3) المرجع نفسه: 30-31.
- (4) إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، ط 1 مؤسسسة الأبحاث العربية، بيروت 1982 لبنان، 10.
- (5) المرجع نفسه: 33.
- (6) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ط 1، دار الطليعة، بيروت 1983 لبنان، 46.
- (7) إرود إيش، د. و. فوكيما: متاهج الدراسة الأدبية، ترجمة محمد العمري، دراسات سال، عدد 2، فاس (1987/1988 المغرب، 20-24.
- (8) المرجع نفسه: 20-24. «عاش ميراث الشكلايين في السيميائيات الروسية التي يمثل يوزي لورتمان أحد أقطابها، وقد عرف بفضل ترجمة كتابه «بنية النص الفني» 1973 إلى الفرنسية. كما عاش ميراثهم في حقله يراخ اللسانية (1926-1948) وقد لعب فيها جاكيمون وينكولاي دوراً رائداً».
- (9) Roman Jakobson: Essais de linguistique générale: Tome 1, P. 290.
- وقد استفاد كثيراً من الباحثين العرب في دراساتهم الأسلوبية النظرية والتطبيقية في تحديد مفهوم الخطاب الأدبي وتحليله من دراسات جاكيمون اللسانية والشعرية، والأسلوبية.
- (11) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 12-13.
- (12) زهران جاكيمون: قضايا شعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، ط 1، دار تريقا للدار البيضاء 1988 المغرب.
- وينظر تزيقتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبحوت، رجاء بن سلامة، ط 2، دار توبلل الدار البيضاء 1988 المغرب.
- (13) Tzvetan todorov: Poétique de la prose, 6d points, seuil 1987 Paris: P. 10
- وينظر تزيقتان تودوروف: الإرث العنبرجي للشكلاية. علاقة الكلام بالأدب.
- ضمن كتاب وفي أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد العديني ط 2، عيون المقالات الدار البيضاء 1989 المغرب، 11.
- (14) المرجع نفسه: 32-34.
- (15) محمد عبد الله الغدامي: الخطبة والتفكير 6-7.
- (16) المرجع نفسه: 6.
- (17) Tzvetan todorov: la poésie, Seuil Point, Paris: P. 32, P. 33 1968, 45.
- استأنس اليه بترجمة عبد السلام المسدي في كثير من المواضع، وذلك لضبط الاصطلاحات الذي اعتمده المترجم، دون إغفال العودة إلى ترجمات أخرى ومراجعة الأصل في أغلب الأحيان. ينظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: 116.

- وينظر تزيقاتان تودوروف: الشعرية: 10-11.
- وينظر: عثمان الميلاوي: شعرية ودوروف، ط1، عيون المقالات الدار البيضاء 1990 المغرب: 22.
- (18) Pierre Culraud : Essais de stylistique. P. 16 . P. 36.
- ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: 114.
- (20) دلالة التشاكلات
Sémantique des isotopies
- (21) François Rastier : sémantique des isotopies. In essais de sémantique poétique. la roussse. 1972 - Paris. P. 80. P. 106.
- ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 19-27. وقد اعتمد محمد مفتاح في تحليل خلفوة التشاكلات الصوفية في «قصيدة ابن عبدون» على فرانسوا راستييه، وغريباس.
- (22) A.J. Greimas: La sémantique structurale. Larousse. 1966. Paris
- ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 19-27.
- (23) المرجع نفسه: 19-27.
- (24) François Rastier. sémantique des isotopies : in Essais de sémantique poétique. Larousse. 1972 Paris. P. 82.
- (25) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 21
- (26) من أشهر مؤلفات هاريس: مناهج اللسانيات البنيوية. ظهر سنة 1951. وقد نفس فيه مبادئ نظريته، واقترح منهجا لتحليل الخطاب.
- P. Marchand et autres: les analyses de la langue de ■ genre 1973 Paris. P. 116.
- (27) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ط1، للمركز الثقافي العربي. بيروت، لبنان والدار البيضاء. 1989 المغرب: 17-18.
- (28) المرجع نفسه: 18.
- (29) المرجع نفسه: 18.
- (30) أنور المرحجي: سيميائية النص الأدبي، ص1. إفريقيا الشرق الدار البيضاء. 1987. المغرب: 81.
- (31) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: 18-19.
- ينظر: صالح المكشور: مدخل في اللسانيات، ط1. الدار التونسية للكتاب، 1985 تونس: 118-126.
- وينظر أنور المرحجي: سيميائية النص الأدبي ط1 إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. 1987. المغرب: 80-81.
- (32) Emile Benveniste: Problemes de linguistique générale ed. Gallimard: 1966 Paris. Tome I. P. 129 - 130.
- ينظر: إميل بنفيسيت: سيميولوجيا اللغة. ترجمة ميلا القاسم. ضمن كتاب: «مدخل إلى السيميولوجيا» ط1. منشورات عيون المقالات الدار البيضاء 1987 المغرب: 21/2.
- (33) المرجع نفسه: 129.
- (34) المرجع نفسه: 241.
- (35) إميل بنفيسيت: سيميولوجيا اللغة. ترجمة ميلا القاسم. ضمن كتاب: «مدخل إلى السيميولوجيا» ط1/2.

- (36) المرجع نفسه: 21/2.
- (37) المرجع نفسه: 23/2.
- (38) المرجع نفسه: 26/2-27.
- (39) Emile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*: T. I. P. 241.
- (40) المرجع نفسه: 241.
- وقد استفاد الباحث من مقطعين من مقولات «بنفيسنت» ومروء من محلي الخطاب في تجديد مفهوم الخطاب الأدبي، وجاء ذلك في القسم النظري المخصص لتجديد مفهوم الخطاب في كتابه «تحليل الخطاب الروائي»، وهذا يدل على أن النقد العربي الحديث أسس كيانه في أحضان الدراسات اللسانية والنقدية الغربية بمختلف اتجاهاتها، وتعد «مشاربها» ولكنها استوى نقداً له خصوصياته وإجرائاته ومفاهيمه وإن كان يظهر متعثراً في بعض مناهج وبخاصة في مجال التحليل الأسلوبي المتخصص. ومع ذلك يمكن الإشارة إلى أن النقد العربي الحديث كغيره من المعارف التي استفادت من التجربة الإنسانية العلمية.
- (41) Michael Riffaterre: *sémiotique de la poésie*, éd Seuil 1983, Paris.
- (42) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، 10-11.
- (43) ميشال ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، دالة القصيدة، ترجمة فريدل جوبور غزول، ضمن كتاب «مدخل إلى السيميوطيقا».
- (44) المرجع نفسه: 51/2-52.
- (45) المرجع نفسه: ■.
- (46) المرجع نفسه: 53/2.
- (47) Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*.
- (48) إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، 917/2.
- (49) سيزا القاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، 55-56.
- (50) المرجع نفسه: 55/2-56.
- (51) O. Maingueneau: *Nouvelles tendances en analyse du discours*, éd Hachette, Paris.
- ينظر: توميتيك ما نجينو، مقدمة في تحليل الحديث، ترجمة قاسم المقداد المعرفة، عدد 228 دمشق 1981 سورية، 20.
- (52) المرجع نفسه: 20.
- (53) Roland Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *communication*, Paris, P. 6, P. 12, 1966, N8.
- (54) رولان بارت، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، عدد 3، بيروت 1983، لبنان، 93.
- (55) المرجع نفسه: 93.
- (56) رولان بارت، الدوحة الصفراء للكتابة، ترجمة محمد براءة ط 2، دار الطليعة، بيروت، 1982 لبنان، 12-13.

- (57) المرجع نفسه، المقدمة «البحث عن مقولة ممكنة للكتابة». محمد يرادة، 5-28.
- (58) نؤاد أبو منصور. النقد البنيوي الحديث: 287.
- (59) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، 133-134. عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية: 390.
- (60) رولان ياور: نظرية النص: 99.
- (61) المرجع نفسه: 92-93.
- (62) المرجع نفسه: 96-97.
- (63) المرجع نفسه: 97.
- (64) المرجع نفسه: 97.
- (65) محمد خطابي، لسانيات النص: 13-14 عن: Halliday, M. A.K. and R. Hasan/Cohesion in English. ed. Langman. 1976. London P. 14.
- (66) محمد خطابي، لسانيات النص: 27-46.
- VandijkotA: texte and contexte. Langman. 1977 London.
- (67) المرجع نفسه: 27-46.
- (68) محمد خطابي، لسانيات النص: 27-46. G. Brown, et G. Jule: Discourse analysis. Cambridge university. Press. 1988.
- (69) محمد خطابي، لسانيات النص: 50.
- (70) Jean cohen. structure du langage poétique. Flammarion. 1966. Paris.
- ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 13.
- (71) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري.
- (72) Gerard Genette, Discours du récit in Figures III. Seuil 1972. Paris. II 71.P72.
- (73) نؤاد أبو منصور. النقد البنيوي الحديث: 182.
- (74) جيرار جيت: مدخل لجامع النص. ترجمة عبد الرحمن أبوب. ط2. دار توبقال، الدار البيضاء 1986. المغرب: 5.
- (75) وليد نجار: قضايا المعرب عند نجيب محفوظ. ط1 دار للكتاب اللبناني بيروت 1985. لبنان.
- (76) سميد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ط1 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب - سميد يقطين: انتخاب النظم الروائي. ط1. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب 1985.
- سميد يقطين: القراءة والتجربة، حول التمريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب. ط1 دار الثقافة المغرب
- سميد يقطين: الرواية والتراث السردي. ط1 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب 1992.
- وحسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ط1 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب 1980.
- وعيد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة. مؤسسة سمبائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد. ط2. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر.

- عبد الفتاح كيليطو، الغائب دراسة في ثقافة الحريري، ط1 دار توبقال الدار البيضاء: 1987. المغرب.
- عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، ط1 دار توبقال الدار البيضاء: 1988. المغرب.
- مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ط1. الدار التونسية للنشر: 1986 تونس.
- حمادي صمود، الوجه والظل، في تلازم التراث والحداثة، ط1 الدار التونسية للنشر: 1988 تونس.
- (77) فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث.
- (78) المرجع نفسه: وينظر محمد بركة: محمد مندور وتطور النقد العربي، ط1. منشورات دار الآداب بيروت 1979 لبنان، 241-267.
- (79) رشيد المدحاح، «الحكم باب الإعراب» ط1. مرسيليا 1849 تونس. فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث: 403-423.
- (80) فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث: 401-427.
- (81) روجي الخالدي: تاريخ علم الأدب عند الأفريق والعرب، ط1. الفجالة 1904 مصر: 26.
- (82) المصدر نفسه: 26.
- (83) المصدر نفسه: 43.
- (84) المصدر نفسه: 29.
- (85) أحمد فارس الشدياق: المساق على الساق، ط1 نثر الحياة، بيروت لبنان. ولشدياق كتب أخرى منها: «الوساطة في أحوال مملكة»، «سرايا في القلب والإبدال»، «والجاسوس على اللصوص»، و«منتهى العجب في خصائص لغة العرب»، والكتب الثلاثة الأخيرة تهتم في اللغة.
- (86) أحمد فارس الشدياق: الساق على الساق، 567.
- (87) المرجع نفسه: 567.
- (88) المرجع نفسه: 567.
- (89) حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية، ط1. مطبعة المدارس الملكية القاهرة 1289 هـ مصر.
- (90) المرجع نفسه: 2/463-468.
- (91) المرجع نفسه: 2/463-468.
- (92) سليمان البستاني: الإيالة، مقدمة المتوجم، بلغ حجم المقدمة 200 صفحة مقسمة إلى أربعة فصول وخاتمة. وينظر: البديري المثلث، البستاني والإيالة هو ميروس. ط1. دار المعارف، القاهرة 1963 مصر.
- (93) شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصري مصر، ط1. ديوان الطبعات الجامعية 1895 الجزائر، 21.
- (94) جابر عصفور: المرايا المتجاوزة. دراسة في نقد طه حسين، ط1 الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1983 مصر: 19.
- (95) فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث: 401-425.

- (96) لوسطو طليس: فن الشعر. ترجمة عبدالرحمن بدوي. ط 1. مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1953 مصر: 23.
- (97) محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث 18 ط 1 دار الثقافة، بيروت 1973 لبنان: 67.
- (98) لوسطو طليس: فن الشعر، 26.
- (99) المصدر نفسه، 26-32.
- (100) محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. 74.
- (101) الأمسي: المولودة بين شعر أبي تمام والبحتري. تحقيق السيد أحمد صقر ط 1 دار المعارف، القاهرة 1961 مصر: 1/ 6-19.
- (102) والمرزوقي: شرح ديوان الحماسة. نشر عبد السلام هارون ولحمد أمين. ط 1. القاهرة 1951 مصر: 13-8/1.
- (103) وحازم القوطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 295-296.
- (104) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. ط 1. دار النهضة العربية، بيروت 1979 لبنان: 122.
- (105) المرجع نفسه: 97. ينظر: «الخيال في النقد العربي» في هذا البحث.
- (106) المرجع نفسه، 98.
- (107) حلمي علي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر. ط 1 القاهرة. مصر: 158.
- (108) خليل مطران، ديوان الخليل. المقدمة، 8-9.
- (109) عبد الرحمن شكوي. ديوان عبد الرحمن شكوي. المقدمة: 360/3-367.
- (110) عباس محمود العقاد والملاوي. الديوان: 2/ 45-46.
- (111) إبراهيم عبد القادر المازني، خصائص التهذيب: 239.
- (112) المرجع نفسه، 235.
- (113) محمد مصطفى جواد جماعة الديوان في النقد، دار البحث، قسنطينة، الجزائر: 293.
- (114) المرجع نفسه: 301.
- (115) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية: 44-58.
- (116) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون. دار العلم بيروت لبنان: 51-52.
- (117) مجدي، وفيه: معجم مصطلحات الأدب: 164.
- (118) المرجع نفسه: 116.
- (119) ابن طياتبا العلوي: عيار الشعر: 19.
- (120) زكي مبارك: المولودة بين الشعراء. أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان ط 2. مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده 1936 مصر: 120.
- (121) أحمد أمين، النقد الأدبي: 40 53-64.
- (122) المرجع نفسه: 53-64.

- (121) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ط1، دار النهضة العربية بيروت، 1972 لبنان: 119.
- (122) المرجع نفسه: 120-133. وخصص أبو القاسم الشابي بحثاً مطولاً لمفهوم والخيال الشعري عند العرب، وفيه يقوم بمقارنة بعض الصور الشعرية ولكن أحكامه النقدية لا تستند إلى تحديد وضبط منهجي، لذلك وجبنا عنده بعض الشك في الرأي، وبعض النضال على نماذج من الشعر العربي قديمة. ينظر أبو القاسم الشابي: والخيال الشعري عند العرب، طبع الدار التونسية للنشر 1975 تونس.
- (123) أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته: 130-131.
- (124) محمود أمين العالم: ملاحظات حول نظرية الأدب، ط1، الشركة الوطنية للشعب للصحافة، الجزائر: 14.
- (125) عباس محمود العقاد والمازني الديوان: 45/2-60.
- (126) سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل: 22.
- (127) المرجع نفسه: 23. Ogden
- (128) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب: 178. Richards
- (129) المرجع نفسه: 371-372.
- (130) المرجع نفسه: 171.
- (131) المرجع نفسه: 393.
- (132) المرجع نفسه: 89.
- (133) وقد سمعنا أيضاً أوجدن Ogden ورفشاربز Richards في كتابهما «معنى المعنى» The meaning of meaning «الإحالة»، Referential meaning أو المعنى المرجعي.
- (134) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب: 307-308.
- (135) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ط1، دار الفكر بيروت، لبنان: 107.
- (136) خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح، مدخل إلى أدب المدائنة، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1979 سورية: 46-71.
- (137) المرجع نفسه: 47.
- (138) المرجع نفسه: 47.
- (139) المرجع نفسه: 31.
- (140) هؤلاء أبو منصور. للنقد البنيوي الحديث: 66.
- (141) ابن رشيق القيرواني، العدد: 71/1.
- (142) ابن الأثير: المعجم النسخ: 315.
- (143) أحمد الشاذلي، أصول النقد الأدبي، ط7، مكتبة النهضة المصرية 1964 مصر: 210-223.
- (144) أحمد أمين: النقد الأدبي، مواقف للنشر - «التي»، للسلسلة الأدبية، 1992 طبع المؤسسة الوطنية للغة والمطبعة، وحدة الرواية، الجزائر: 33.
- (145) تحدث ابن قتيبة عن قول الرغبة والرغبة، وتحدث ابن رشيق عن دواعي الشعر فقال: دواعي الشعر فقال: دواعي الشعر أربع: الرغبة والرغبة والطرب والغضب فمع الرغبة يكون المدح

- والتشكر ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف ومع الطرب يكون الشوق الرقة ومع الغضب يكون الهجم والتوعد والعقاب الموجه .
- 146) لم يشر إلى المرجع وهذا يؤكد أخذه هذه العناصر من النقد العربي.
- 147) أحمد أمين، النقد الأدبي، 43-53.
- 148) أحمد الشليب، أصول النقد الأدبي، ط 7، مكتبة النهضة المصرية 1964 مصر، 210-223.
- 149) أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته. دار النهضة العربية 1981 بيروت - لبنان، 88-97.
- 150) عبد العزيز عفيف، في النقد الأدبي 1972 - دار النهضة العربية، بيروت، 97-16.
- 151) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، 45.
- 152) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة 45-46. ويلاحظ أننا نقلنا الفكرة كاملة في استشهدنا هذا والقصد من وراء ذلك الاعتماد عن ابتسار الفكرة ونقلها كما وردت عند صاحبها وإسقاط هذا لا يلائش، رج. ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل اللغوي، ترجمة مصطفى حجارى، ط 1، دوان المطبوعات الجامعية 1985 الجزائر، 320-321.
- 154) المرجع نفسه: 320-321.
- 155) ينظر فصل الأسلوب من هذا البحث في الجزء الأول.
- 156) أ.ف. تشيتشورين: الأنكلز والأسلوب، 24.
- 157) أوفيسلايكوف وآخرون: أسس علم الجمال، ترجمة. جلال العاشقة ط 1، دار التقدم 1981 الاتحاد السوفياتي موسكو، 118-119.
- 158) المرجع نفسه: 118-122.
- 159) ينظر الكتب الأدبية المقررة على طلاب الثانويات في الأقسام الأدبية والعلمية في الوطن العربي.
- 160) ابن رشيق، الصمد، 212/1-214.
- 161) المصدر نفسه، 118-119.
- 162) أنطون مقسي، الحداثة والأدب، الموقف الأدبي، عدد 9 جانفي 1975 دمشق، 5-22.
- 163) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، 107-125.
- 164) المرجع نفسه، 116.
- 165) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، 33-34. وعبد السلام المسدي، مدخل إلى النقد الحديث. اشغال الندوة.
- اللسانيات واللفظ العربية - تونس 13-14 ديسمبر - مجلة الجامعة التونسية، المطبعة الثلاثية 1981 م تونس، 203-213، 166) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط 1، المركز الثقافي العربي 1991 بيروت لبنان، 11-25.
- 167) المرجع نفسه، 11-27.
- 168) المرجع نفسه، 9-384.

- (169) المرجع نفسه: 47-54.
- (170) المرجع نفسه: 53-61.
- (171) عبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الحديث، 208.
- (172) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، 48.
- (173) سعد مصلوح - الأعلوب: 23.
- (174) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، 120.
- (175) المرجع نفسه: 7.
- (176) المرجع نفسه: 14-15.
- (177) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 7-16.
- (178) روث مصطلح: Sémiosylle عند الباحث باتريك أمبار Patrick Imbert في بحث:
De la description sémiotique chez Balzac Flaubert et Zola. La Littérature N°38 Revue Trimestrielle, Mai
1980. Paris P.128
- وتدعو في هذا المجال إلى ترويض المصطلح على أن يكون تحليل الخطاب الأدبي معتمداً للوحدات
الشاملة لمكونات الخطاب وتحليل جميع وقائعه الأسلوبية والعلامية وفق التدرج المنهجي
المتبع في الدراسات السيميائية الأسلوبية.
- (179) عبد العالق موانص: في نظرية النص الأدبي، 57.
- (180) سيد البحراري: في البحث عن لؤلؤة المستحيل.
- (181) المرجع نفسه: 19-20.
- (182) المرجع نفسه: 20.
- (183) مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، «هو تعليق الكلام بعضها ببعض وجعل بعضها
بسبب من بعض» (دلائل الإعجاز: 68-65) أو هو توخي معاني النحو بقول الجرجاني: «واعلم
أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قواعده
وأصوله...» (دلائل الإعجاز: 64-65).
- (184) Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale: P. 64, P. 94.
- وقد تناول ريفاتير قضية السياق الأسلوبية في الفصل الثاني من كتابه المذكور.
- (185) Michel Audebert. Linguistique et Discours littéraire P. 18-36.
- وانظر: سعيد قطين - تحليل الخطاب الروائي.
- (186) سيد البحراري: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، 25.
- (187) المرجع نفسه: 26.
- (188) محمد المناصير: البتوية في اللسانيات: 36-38.
- (189) منذر عياشي: الخطاب الأدبي والنقد اللغوي الجديد جريدة البعث رقم: 7813 تاريخ 21-11-
1988 دمشق سورية، 5.
- (190) Michel Audebert. Linguistique et discours littéraire. ■ ■ ■.
- (191) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، 50-71.

- (192) Roland Barthes, *essais de critiques*, P. 255.
- (193) منظر عياشي: القراء والنص، الأسبوع الأدبي، العدد: 90 السنة 1989 اتحاد الكتاب العرب، دمشق سرية، 3.
- (194) فاسم المقداد: في تحليل الحديث والحديث السياسي، مجلة المعرفة عدد 292 سنة 1986 دمشق، 15.
- (195) الجبلالي دلال: منخل إلى اللسانيات التداولية، ترجمة محمد يحياتن ط 1، ديوان المطبوعات الجامعية 1991 ابن عكرون- الجزائر، 1.
- (196) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، 132.
- (197) المرجع نفسه: 132.
- (198) عبد السلام المسدي: منخل النقد الحديث، 211.
- (199) المرجع نفسه: 211.
- (200) الإنشائية والشعرية والشاعرية وقول شعري مصطلحات استعملت مقابل: La Poétique.
- (201) ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: 171-173. ووشيد الغزي: مسائل القصة من خلال بعض النظريات الحديثة، السيلة الثقافية عدد: 10 ديسمبر 1976، 32-41، ر.ح 1 أكتوبر 1977، تونس، 90-103.
- والعقال نفسه أعيد نشره في كتاب: *MLA Arrière: linguistique et littérature. to comprendre* ■ *gaistique: sous la direction de Bernard Pottier. Marabout. Paris 1975, p. 109.*
-MLA Arrière: l'école de Paris (en collaboration) Hachette, 1981 Paris.
- ينظر: شعير عطين: مفتاح النص الروائي، 23-24.
- (202) إليزود إيس. د. وفوكيما: مناهج الدراسة الأدبية وخطاباتها النظرية والفلسفية، ترجمة محمد العمري، دراسات سيميائية أدبية لسانية العدد: 2، فاس 87/ 1988 المغرب: 24.
- (204) عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية ط 1، الدار العربية للكتاب، 1981 - ليبيا - تونس: 316-317.
- (205) المرجع نفسه: 317.
- (206) عبد السلام المسدي: منخل إلى النقد الحديث، 299.
- (207) Tzvetan Todorov *L'infraure et signification*, ed Larousse, *Longue et Langage*, 1967, Paris.
- (208) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: 28-29.
- (209) عثمان الملولد: شعوية تودوروف، ط 1، عيون المجلات، مطبعة دار قرطبة 1906، الدار البيضاء، المغرب: 16.
- (110) تودوروف، ت. الشعرية، ترجمة كاظم جهاد، ضمن «مواقف»، عدد 33 خريف 1978، 122-143 بيروت - لبنان.
- (211) المرجع نفسه، 125.
- (212) تودوروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، ط 1، مركز الانماء القومي بيروت - لبنان.
- (213) المرجع نفسه، 149-150.

- 214) تزيقتان تودوروف: مفهوم الألب ترجمة منذر عياشي. ط 1. النادي الأدبي الثقافي بجدة 1990. السعودية، 5.
- 215) المرجع نفسه، 5-9.
- 216) تزيقتان تودوروف: الشعرية. ترجمة شكوى الميخوف ورجاء بن سلامة دار توفيق المغرب: 31-32.
- 217) المرجع نفسه، 31-32.
- 218) تزيقتان تودوروف: مقالات السرد الأدبي. ترجمة الحنين محيى وفؤاد صف. أدباء. عدد 98 سنة 1988. اتحاد كتاب المغرب الرباط: 30-54.
- 219) صلاح فضل - علم الأسلوب، 205-206.
- وانظر: Michael Riffaterre. *essais de stylistique structurale*. 178 Paris.
- 220) المرجع نفسه، 205-206.
- 221) تزيقتان تودوروف: الشعرية. ترجمة شكوى الميخوف ورجاء بن سلامة. ط 1، 1987. دار توفيق المغرب: 10-11.
- 222) المرجع نفسه، 10-11.
- 223) المرجع نفسه، 10-11.
- 224) المرجع نفسه، 10-11.
- 225) عبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الجديد، 211.
- (226) R. de laoffre.. *Stylistique et poetique française*. Paris. S.E.D.E.S 1974.
- 227) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: 32.
- 228) منذر عياشي. الخطاب الأدبي والنقد اللغوي الجديد. جريدة البعث. رقم العدد، 7813 بتاريخ 1/2 / 1988. دمشق سورية، 5.
- 229) عبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الحديث. مجلة الجامعة لآلونسية. مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية 2 - تونس 1981: 206.
- 230) المرجع نفسه، 209-213.
- 231) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، 11-12.
- 232) المرجع نفسه، 8-9.
- 233) المرجع نفسه، 8-9.
- 234) عبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الحديث، 209-213.
- 235) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، 12-13.
- 236) عبد العالي موتاض. أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدته «أين ليلاي»؟ لعبد العبد. ط 1. ديوان الطبعات الجامعية - الجزائر، 85-17.
- 237) المرجع نفسه، 15-17.
- للتفاصيل Intertextualité وهو نمط من أنماط تداخل الخطابات L'interdiscours

- (238) ميخائيل باختين: شعرية دوتسوفسكي، ترجمة جميل تصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة . ط1. دار توبقال. الدار البيضاء- المغرب. وفي الترجمة العربية لا وجود لمقدمة كريستيفا، لأن الكتاب لم يترجم عن الفرنسية.
- (239) مارك أنجيون: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد» ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد» ترجمة أحمد المديني 107-108 (ضمن كتاب «في أصول فنلند الجديد» ط1 عيون المقالات. الدار البيضاء- المغرب: 102.
- (240) المرجع نفسه: 103.
- (141) Sollers et autres: theorie d'ensemble. édi Seuil 1968 Paris P.75
- انظر: مارك أنجيون: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد» ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد» ترجمة أحمد المديني 104.
- (242) Roland Barthes: le plaisir du texte. P.134. وانظر: 106.
- وانظر: رولان بارت: لغة النص ترجمة فزاد صفا والحسين سيحان. دار توبقال الدار البيضاء- المغرب.
- (243) عمر أوكان: لغة النص أو مغامرة الكتابة لدى يلوت. ط1. إفريقيا للشرق 1991 للمغرب: 29.
- (244) المرجع نفسه: 29.
- (245) مارك أنجيون: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد» 107-108. ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد» Jenny. Inier textuopie. Poétique Paris 1976.
- (246) عمر أوكان: لغة النص: ■ ويفظر: المرجع السابق: 107-108.
- (247) المرجع السابق: 30. وانظر: مارك أنجيون: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد» 104.
- (248) عمر أوكان: لغة النص: 31.
- (249) M Riffatère: Essais de Stylistique Structurale M. Riffatère " Le Trace de l'inter-texte. In la Pensée N215. Octobre 1980 Paris. P4
- (250) مارك أنجيون: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد» ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد» ترجمة أحمد المديني: 109.
- (251) المرجع نفسه: 109-192.
- (252) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي: 42.
- (253) السنكروني = التزامني أو الأني.
- (254) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي: 42-43. وانظر: نصوص للشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخليل: 102.
- (255) المرجع نفسه: 43. وانظر: نصوص الشكلانيين الروس: 103.
- (256) المرجع نفسه: 45. وانظر: Todorov "Catégorie du récit littéraire" Communication N11 P.126.
- (257) المرجع نفسه: 46.
- (258) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي: 54-55.
- (259) المرجع نفسه: 55.

(260) المرجع نفسه: 56-59.

أهم المصطلحات الفرنسية التي تولدت عن التماس هي: *intertextualité*, *Paratexte*, *Métatexte*, *hyper texte*, *architexte*, *autotexte*, *Phénotexte*, *géotexte*, *Infatexte*, *extratexte*, *Avant-texte*... ويظل النص محوراً مركزياً لكل السرايق والنوامق التي تدور حوله.

(261) Leitch, *Deconstructive criticism*, P.5

ينظر: عبد الله الغذامي، *الخطيئة والتذكير*: 25.

262 محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 25.

(263) المرجع نفسه: 119-121.

(264) المرجع نفسه: 119-121.

(265) المرجع نفسه: 120.

(266) المرجع نفسه: 122-123.

ويستمر في محمد مفتاح أهم النظريات في عملية الإنتاج والفهم وهي:

1- نظرية الإطار *Forme Theory* (لمسكي) وتتناول ظاهرة الاعتماد على مخزون الذاكرة للتلازم مع الوضع الجديد.

2- نظرية *Scripts* وتتناول الكشف عن العلاقة بين المراتف والسلوك وميلت على النصوص الأدبية فالنصاي يقوم بدور كبير في فهم الخطاب وإنتاجه وهو يقوم على معرفة سابقة.

3- نظرية الحوار *Scenarios* يقصد بها انسجام الكلام وترابطه، وتشارك جميع هذه النظريات في إعطاء الخطافية المعرفية اهتماماً كبيراً في عمليتي إنتاج الخطاب وتلقيه وتقوم الذاكرة بدور كبير في العمليتين معاً.

(267) عبد الملك مرتاض، في نظرية للنص الأدبي، مجلة المجاهد الأسبوعية عند 1440 مارس سنة 1988، ج 57، 57.

(268) مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية النصوص: 119-135-173-337.

- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتذكير: 13-15.

- سيد البحراوي في البحث عن لؤلؤة المستحيل، 140-157.

(269) فريد الزاهي الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي، والتقصي، ط 1، إفريقيا الشرق 1991، الدار البيضاء - المغرب: 37، 74، 77.

- سعيد بقطين، الرواية والتراث السوردي ط 1، المركز الثقافي العربي 1992 الدار البيضاء المغرب: 5-190.

- سعيد بقطين: انفتاح النص الروائي، ط 1، المركز الثقافي العربي 1989 الدار البيضاء المغرب: 7-156.

- فريد الزاهي المتخيل السوردي مقاربات نقدية في التماس والنوى والدلائل، ط 1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - المغرب: 17، جمال القيطاني: جدلية التماس (مقابلة مع) عيون المقالات 1986/2 الدار البيضاء المغرب: 141.

- صبري حافظ، التماس وإشارات العمل الأدبي: عيون المقالات 1986/2 الدار البيضاء المغرب: 77-102.

- (270) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 175-337.
- (271) سامي سويدان، حوار منهجي في النص والقصص. الفكر العربي المعاصر. عدد 60-61. جانفي شباط 1989 مركز الإثراء القومي- بيروت لبنان. 62.
- (272) جمهرة أشعار العرب-المراثي-،و، النقاش، ودواوين الشعراء العرب لا يتسع المجال إلى حصرها هنا، يقول ابن قتيبة: فثبت ولم تكن من الدهر أبلة لم يكن ما أنشئت سلك نظام. (273)- محمد مفتاح. دينامية النص. ط 2 المركز الثقافي العربي 1990 الدار البيضاء، المغرب: 81-188.
- (274)- سيد الجحراوي. في البحث عن لؤفة المتسعين: 140.
- (275) المرجع نفسه: 140.
- (276) المرجع نفسه: 143.
- (277) المرجع نفسه: 144-145.
- (278) المرجع نفسه: 130-137.
- (279) جبرار جنيث (مدخل لجامع النص. ترجمة عبد الرحمن أبوب ط 2. دار طوبقال 1986 الدار البيضاء المغرب 90-91.
- (280) سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي (النص- السيا) ط 1. المركز الثقافي العربي 1989 الدار البيضاء المغرب، وبيروت لبنان، 92-98.
- (281) المرجع نفسه: 92.
- (282) Paratexte, métatexte hypertexte - hypotexte. 93-92. المرجع نفسه:
- (283) avant- texte architexte, autotexte, والمصطلحات هي: 93. المرجع نفسه: Phenotexte, Génotexte "infotexte, eutertexte.
- (284) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: 94-96. وأهم الدراسات التي استعرضها يقطين هي:
- 1- L. Jeany. la Strategie de la Forme. la poetique N 27. 1976. P281.
 - 2 - L. Dallenbach. Intertexte et autotexte. In poetique N 27. 1976.P.37841. P. 47
 - 3 - L. Perron - Moisé. L'intertextualité critique. ■ Poétique n° 27. 1976. p. 378.
 - 4 - M. Riffaterre. L'intertexte inconnu. In litterature n° 41. 1981. p. 6.
 - 5 - P. Zumthor. intertextualité et Mouyance la littérature n° 41. 1983. p. ■.
 - 6 - P. Deleuowski. Intertextualité et critique. littéraire. In littérature n° 41. 1981. p. 27. 7: K. Uhl. Appropos de la philologie. Littérature n° 41. 1981. p. 30.
 - 8 - M. Logan. L'intertextualité au carrefour de la philologie et de poésie. Littérature n° 41. p. 471
- (285) المرجع نفسه: 96-98. وسعيد يقطين: الرواية والثرات السودي. ط 1. المركز الثقافي العربي 1993 الدار البيضاء المغرب: 28-30.
- (286) سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي: 97.
- (287) المرجع نفسه: 98.
- (288) المرجع نفسه: 98.
- (289) المرجع نفسه: 96-99.
- (290) المرجع نفسه: 99.
- (291) سعيد يقطين: الرواية والثرات السودي: 33-145.

- (292) سعيد يقطين: افتتاح النص الروائي: 99. يقطين: الرواية والتراث السردي: 33-144.
- (293) عبد الوهاب توي: تفسير وتطبيق مفهوم النفاص في الخطاب النقدي المعاصر. الفكر العربي المعاصر، عدد 60-16 جافني، فيفري 1988 مركز الانماء القرمي بيروت: 80.
- (294) - المرجع نفسه: 80
- (295) - المرجع نفسه: 81
- (296) - سعيد يقطين: افتتاح النص الروائي 99-129 يقطين: الرواية والتراث السردي: 33-144
- (297) - سعيد يقطين: افتتاح النص الروائي: 99.
- (298) - المرجع نفسه: 99-100.
- (299) - المرجع نفسه: 100.
- (300) - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي: 31
- (301) - المرجع نفسه: 34-36.
- (302) - المرجع نفسه: 38-47.
- (303) - المرجع نفسه: 49.
- (304) - المرجع نفسه: 50.
- (305) - المرجع نفسه: 49، 61.
- (306) - المرجع نفسه: 63-88.
- (307) - المرجع نفسه: 89-111.
- (308) - المرجع نفسه: 113-150.
- (309) - صبري حافظ: للتناص وإشرايات العمل الأدبي، عيون الملاحظات. عند 2 دولار البيضاء 1986 المغرب: ■
- (310) - أمين خلدون عبد الرحمن، المقدمة: 535
- (311) - عبد الملك مرتاض. في نظرية النص الأدبي: المجاهد الأسبوعي عدد 1441. 1988 الجزائر: 55-56
- (312) - صبري حافظ: التناص وإشرايات العمل الأدبي: 97.
- (313) - مرجع نفسه: 97-100
- (314) - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري. استراتيجية التناص: 120-124.
- (315) - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي: 30.
- (316) - المرجع نفسه: 30
- (317) - أبو هلال العسكري. كتاب الصناعات: 36 والسجل الحاسي، المنزع البديع: 210.
- (318) - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي: 30
- (319) - صبري حافظ: التناص وإشرايات العمل الأدبي 98 وانظر فدامة بن جعفر، نقد الفخر: 21-22
- (320) - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص: 120 حازم القرطاجني: المنهاج 228-213-234

- (321)- إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط. ط2 دار الفكر (دت) دمشق، سورية 2/ 593-594.
- (322)- المرجع نفسه: 2/ 497 ومحمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 120.
- (323)- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: 36-37.
- حسين المرصفي: للرسيلة الأدبية: 146-147.
- صبري حافظ: القناصر: 96.
- (324)- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: 36-37.
- (325)- إبراهيم أنيس: المعجم الوسيط: 1/ 544.
- (326)- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: 36.
- (327)- هازم القرطاجني: منهاج البقاء وسراج الأديام: 38-39.
- (328)- حسين المرصفي: الرسيلة الأدبية: 84 وصبري حافظ: القناصر: 97.
- (329)- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: 196.
- (330)- المصدر نفسه: 196.
- (331)- المصدر نفسه: 196.
- (332)- المصدر نفسه: 197-198.
- (333)- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 120 الخطيب القرويني: الايضاح. طبعة دار الكتب العلمية (دون تاريخ) بيروت لبنان 411-438. الجرجاني القاطبي علي بن عبد العزيز- الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الحجولي طبعة دار العلم بيروت لبنان: 183-216.
- (334)- طه حسين. في الشعر الجاهلي: مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة 1926 مصر: 8-77.
- (335)- محمد مندور في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة 1973 مصر: 170.
- (336)- المرجع نفسه: 193.
- (337)- المرجع نفسه: 227-241.
- (338)- المرجع نفسه: 30-116.
- (339)- محمد مندور. النقد المنهجي عند العرب. ومنهج البحث في الأدب واللغة. دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة 1972 مصر.
- (340)- أحمد الشايب. الأسلوب ط. 5 النهضة المصرية (دت) القاهرة مصر. 3.
- (341)- المرجع نفسه: 3.
- (342)- المرجع نفسه: 5-16.
- (343)- المرجع نفسه: 47-63.
- (344)- المرجع نفسه: 64-146.
- (345)- المرجع نفسه: 147-223.
- (346)- المرجع نفسه: 224-248.

- (347) - المرجع نفسه: 7-248.
- (348) - المرجع نفسه: 52-53.
- (349) - المرجع نفسه: 54.
- (350) - المرجع نفسه: 34-35.
- (351) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط. 4، دار الثقافة 1969 بيروت لبنان: 154.
- (352) - أحمد حسين الزيات: دفاع عن البلاغة، ط 2 القاهرة 1967 مصر: 37.
- (353) - أحمد الشايب، الأسلوب، 73.
- (354) - المرجع نفسه: 73-111.
- (355) - ابن رشيق: العمدة: 1/ 151-159.
- (356) السيد إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية ط. 3 دار الأندلس 1983 بيروت لبنان: 11-25.
- (357) - عبد السلام المسدي، الأسلوبية وقيم التباين، الموقف الأدبي، عدد 201-1989 دمشق سورية 30.
- (358) - المرجع نفسه: 30-37.
- (359) - فتح الله أحمد سليمان الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط 1 الدار الفتية 1990 القاهرة مصر.
- (360) - محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحدادنة «دون ذكر الطبعة أو دار النشر أو البلد» 1988 مصر.
- (361) - أحمد ترويش: دراسة لأسلوب بين المعاصرة والتراث، ط 1 مكتبة الزعراء القاهرة مصر.
- (362) - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط 1 الدار الفتية للنشر والتوزيع 1990 القاهرة، مصر: 9-36.
- (363) - المرجع نفسه: ■
- (364) - المرجع نفسه: 10، 30.
- (365) - المرجع نفسه: 30.
- (366) - المرجع نفسه: 31.
- (367) - المرجع نفسه: 31.
- (368) - لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب: 93.
- (369) - فتح الله محمد سليمان، الأسلوبية، 89-244.
- (370) - عبد الله محمد الغدامي: تشريح النص، ط 1، دار الطليعة بيروت 1987 لبنان: 12.
- (371) - المرجع نفسه: 15.
- (372) - المرجع نفسه: 34-39.
- (373) - المرجع نفسه: 40.

- (374) - عبد الله الغذامي، تشريح النص: 35، 36، 37، 42، 45، 47، 48، 53، 68.
- (375) - المرجع نفسه: 40، 41، 42، 44، 45، 50، 68.
- (376) - المرجع نفسه: 44، 45، 46، 52، 54، 68.
- (377) - المرجع نفسه، ضاعرة سعودية ترمز لنفسها بـ «عجربة الريف أو عباءة المتني»، ونشرت شعرا في جريدة الجزيرة على مدى عامين (1980-1982) ثم توفقت بعد ذلك للتأليف: 47، 50، 51، 52، 68.
- (378) - المرجع نفسه: 55، 56، 57، 58، 68.
- (379) - المرجع نفسه: 69، 71.
- (380) - محمد راقيدي، فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، ط1، دار الطليعة 1980 بيروت لبنان: 69.
- عبد الله الغذامي، تشريح النص: 72.
- (381) - عبد الله الغذامي، تشريح النص: 73.
- (382) - المرجع نفسه: 73، 74.
- (383) - المرجع نفسه: 74.
- (384) - المرجع نفسه: 74، وكتاب دوسوسير مترجم إلى العربية ترجمتين صغرتا قبل كتاب «الخطبة والتكثير» المشار إليه في إحالة الباحث، ص: 29-30 والأخرى بالباحث أن يشير إلى المصدر في الأصل أو إلى إحدى الترجمات، ولعله رأى في الأخذ عن الترجمة الانجليزية فائدة لم يفصح عنها.
- (385) - المرجع نفسه: 74.
- (386) - المرجع نفسه: 74، والشاهد من «أسرار البلاغة» تحقيق ريتز، استانبول 1954، تصوير مكتبة المثنى بغداد: 347.
- (387) - المرجع نفسه: 75.
- (388) - المرجع نفسه: 76.
- (389) - علي هندواي، ملاحظات على بناء الجملة في ديوان حافظ إبراهيم، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر: 61-67.
- (390) - أحمد طاهر حسنين، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر: 29-45.
- (391) - عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ط1 دار الحداثة 1986 بيروت لبنان: 5.
- (392) - الجاحظ: الحيوان: 3/ 131.
- (393) - عبد الملك مرتاض: «دراسة تفكيكية لنصيدة أين نيلاي» لمحمد العيد، ط1 ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر: 33-169.
- (396) - المرجع نفسه: 9-29.
- (397) - المرجع نفسه: 37.
- (398) - المرجع نفسه: 38-39.

- 399) - المرجع نفسه: 37-43.
- 400) - المرجع نفسه: 43.
- 401) - المرجع نفسه: 42-44.
- 402) - المرجع نفسه: 46.
- 403) - المرجع نفسه: 47.
- 404) - المرجع نفسه: 35-36.
- 405) - المرجع نفسه: 33-73.
- 406) - تارم سلوم. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. ط 1 دار الحول 1983 اللانقية سورية: 37.
- 407) - المرجع نفسه: 38-62.
- 408) - جابر عصفور - مفهوم الشعر:
- 409) - المرجع نفسه: 48.
- 410) - النويبي - قضية الشعر الجديد: 38.
- 411) - العلي - العروض والذافية: 76.
- 412) - ويليك، وارين - نظرية الأدب: 165.
- 413) - ويليك وينيه، وارين أوسطن - نظرية الأدب: 174.
- 414) - المرجع نفسه: 175.
- 415) - المرجع نفسه: 175.
- 416) - المرجع نفسه: 177.
- 417) - محمد النويبي قضية الشعر الجديد، ط 2 دار الفكر ومكتبة الخانجي، 1971 مصر: 23.
- 418) - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط 6 مطبعة السعادة، 1960 القاهرة: 299.
- 419) - عبد القادر فيدورح، دلالية النص الأدبي، ط 1 ديوان المطبوعات الجامعية، 1993 الجزائر: 30.
- 420) المرجع نفسه: 33.
- 421) سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: 39-125.
- 422) - كمال أبو ذيب - الرؤى المفتحة: ط 1. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986 القاهرة مصر: 5.
- 423) - المرجع نفسه: 5-6.
- 424) - المرجع نفسه: 5.
- 425) - كمال أبو ذيب، جنسية الخفاء والتجلي، ط 1 العلم للملايين 1979 بيروت، لبنان: 184-185.
- 426) - محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية: 142.
- 427) - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ط 1 منشورات الجامعة التونسية، 1981 تونس: 60-499.
- 428) - حمدان حجاجي، حياة وآثار الشاعر الأندلس ابن خفاجة، ط 1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1974، الجزائر: 225-286، و 287-330.

- (429) - رابح بوحوش - البنية اللغوية لبودة البوصيري، ط 1، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993 الجزائر.
- (430) - المرجع نفسه: 17 - 81.
- (431) - المرجع نفسه: 83 - 148، وينظر المرجع نفسه: 151 - 239.
- (432) - رابح بوحوش، الخطاب الأدبي - دراسة الأسلوبية - الموسم الأدبي، مجلة معهد اللغة العربية وأدائها جامعة تيزي وزو 1990 تيزي وزو، وقد ضمت المجلة البحوث المتقدمة في الملتقى الدولي الثاني «لتحليل الخطاب الأدبي».
- (433) - عبد السلام المسدي، الأسلوبية وقيم التباين، 33.
- (434) - محمد بومحمدي - تحليل لقوي أسلوبية لمقطوعة عمرو بن شاس الأسدي - دراسات سيميائية، 1988 - العدد 3 فاس، المغرب: 75 - 82.
- (435) - المقطوعة في - ديوان الحسانة أبي تمام، شرح القديري - دار الفلم، بيروت، 1/ 99 - 100.
- (436) - تريفان ترودوروف، مفهوم الأدب، ترجمة منفر عياشي ط 1 للنادي الأدبي الثقافي بجدة، 1990 السعودية: 15.
- (437) - محمد طول، البنية السودانية في القصص القرآني، ط 1، ديوان المطبوعات الجامعية 1991 الجزائر: 15 - 116.
- (438) - المرجع نفسه، 118 - 124.
- (439) - المرجع نفسه: 126 - 213.
- (440) - محمد زغلول سلام - دراسات في القصة العربية الحديثة، (ط 1) دار المعارف القاهرة: 32.
- (441) - المرجع نفسه: 33.
- (442) - واسيني الأعرج، العالماوطار تجربة الكتابة الواقعية، ط 1 المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989 الجزائر: 13.
- وينظر، المرجع نفسه: 53 - 55 - 73 - 76 - 93 - 96 - 116، 132 - 135.
- (443) - عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي، دراسة ومنهجية تحليلية فنية، ط 1 ديوان المطبوعات الجامعية 1988 الجزائر.
- (444) - المرجع نفسه: 7 - 153.
- (445) - صلاح فضل، نظرية البتلاية، 399.
- (446) - عويس آيو ناصر، الأصنعية والتقد الأدبي، في النظرية والممارسة، ط 1، دار النهار للنشر 1979 بيروت، لبنان: 17.
- (447) - المرجع نفسه: 16.
- (448) - حميد لحدادي، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ط 1 منشورات دراسات «مسار» 1989 فاس، المغرب.

- 449- المرجع نفسه، 5-6.
- 450- المرجع نفسه، 14.
- 451 المرجع نفسه، 15.
- 452- المرجع نفسه، 15.
- 453- محمد غنيمي هلال، الأدب المقالون، ط5، دار الثقافة-بلو العودة، بيروت، لبنان، 283 وينظر حميد الحمداني: أسلوبية قرؤية 15-16.
- 454- حميد الحمداني: أسلوبية الرواية، 15-16.
- 455 المرجع نفسه، 15-16.
- 456- وليد فجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ط1، دار الكتاب اللبناني، 1985، بيروت لبنان.
- 457- حميد الحمداني: أسلوبية الرواية، 80-81.
- وينظر: Gerard Genette: Figures III, Critédon Poétique! éd, seuil, Paris: P79.
- 458- سعيد يقطين، القراءة والتجريب، حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب، ط1، دار الثقافة أدار البيضاء 1985 المقرب، 160.
- 459- المرجع نفسه، 160-176.
- 460- وليد فجار، قضايا السرد، 75.
- 461- المرجع نفسه، 75-94.
- 462- سمير القاسم: بناء الرواية. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984 مصر.
- 463- نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة. ط النادي الأدبي الرياض 1980 السعودية.
- 464- مورييس أبو خاضرة: الألسنة والنقد الأدبي. دار الفيل ببيروت 1979 لبنان.
- 465- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، 79-80 ترجم Protapes بالمسوايق حسين بحراني. بنية الشكل الروائي، 132-133 اعتمدنا ترجمته. وليد فجار. قضايا السرد، 95-106 ترجم Protapes بالنقوشات.
- 466- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، 61-100، سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، 41-51.
- 467- عبدالله إبراهيم، المتخيل السردى، ط1، المركز الثقافي العربي، 1990، الدار البيضاء المغرب، 161.
- 468- المرجع نفسه، 161.
- 469- حسين بحراني، بنية الشكل الروائي، 124.
- 470- عبد الملك مرناش، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حملى بغداد، ط ادبيون المطبوعات الجامعية 1993 الجزائر، 157-159.
- 471- نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، ط دار القلم 1971 بيروت لبنان، 19-25.

- (472) - المصدر نفسه: 19-25، 26-31، 32-118، 124.
- (473) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: 121، سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة: 82-83. وليد نجار، قضايا السرد: 96-99، Genat Geneite Fig III P.91.
- (474) - نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة: 11.
- (475) - المصدر نفسه: 11-12-13-14. وينظر وليد نجار، قضايا السرد: 96.
- (476) - عبد العالك مرناس، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حماد بغداد: 157.
- (477) - سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة: 89.
- (478) - عبد العالك مرناس، ألف ليلة وليلة: 157.
- (479) - محمد رشيد ثابت، البنية القصصية وبنائها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام ط الدار للدراسات للكتاب 1982 تونس: 25-34.
- ينفذ حسين الرادي، البنية القصصية في رسالة الففران، الدار العربية للكتاب 1988 تونس: 58-60.
- ينفذ جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية: 14، 18، 21، 27، 31.
- (480) - سمير المرزوقي، وشاركر، جميل، مدخل إلى نظرية القصة: 89-90.
- (481) - وليد نجار، قضايا السرد: 47-52.
- (482) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: 145.
- (483) - حميد لحداني، أسلوبية الرواية: 82.
- * Ellipse: انقطاع، الصنف، الإسقاط، الإضمار.
- (484) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: 156، سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة: 93. وينظر حميد لحداني، أسلوبية الرواية: 82.
- (485) - مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذاتية، «البحر والكتاب» «الطريق» «الشحاذ»، ط 1 الدار التونسية للنشر تونس ومؤسسة الوطنية للكتاب 1986 تونس والجزائر: 107-126.
- (486) - محمد هزام، الأسلوبية منهاجاً نقدياً: 230.
- (487) - نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة: 29-30.
- (488) - سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة: 90. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: 175. وليد نجار، قضايا السرد.
- وينظر سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة: 90.
- (489) - عبد القادر الشاوي - إشكالية الرؤية السردية - دراسات «يعانية أدبية لسانية» عدد 87 سنة 1988 فاس المغرب: 73-74.
- (490) T. Todorov, O. Ducrot, Dictionnaire Encyclopédique des sciences du Langage ed Souli. Coll: Points. 1973. p. 411 et suivantes.
- (491) T. Todorov, O. Ducrot, Diction: 413.
- (492) - إبراهيم الخطيب، الشكلانين الروس - نظرية المنهج الشكلي - مؤسسة الأبحاث العربية ط 1: 1983، لبنان: 189-190.

(493) T. Todorov. Poétique. III du Seuil Coll. Poésie. 1973. P. 56 et III.

(494) G. Genette. Figures III. ed. du Seuil, Coll. Poétique. 1972. P. 225. P. 241.

- G. Genette. Nouveaux discours du récit M. du Seuil Coll. Poétique. 1984 p 52 et S.

(495) عبد القادر الشلوي - أشكالية الرؤية السودية، 74.

(496) حميد الحميداني - دراسة في سوسيوولوجيا الرواية - جول مفهوم الفهم الفولكلوري والحوارية المباحثية - مجلة دراسات سيميائية - العدد الأول - خريف 1987 - قاس - المغرب، 129.

ملاحظة: M.Bakhtine: Marxisme et Philosophie du langage éd. Minuit Paris, P.25

(497) المرجع نفسه، 25.

(498) - حميد الحميداني - دراسة في سوسيوولوجيا الرواية، 130-131.

Kristeva - voir la préface de «la poétique de Dostoevski. L. de russe par Isabelle Kolit scheff. Seuil. 1970. p. 18. 134.

(499) - المرجع نفسه، 131.

(500) R. Barthes. Critique et vérité. éd. Seuil Paris: P. 79

رولان بارت. الدرجة: السفر للكتابة، 20-23.

الخاتمة

تتبع البحث مفهوم الخطاب الأدبي، وتحليله عند الباحثين الغربيين وخاصة الذين اعتمدتهم النقاد العرب، واستنادوا من آرائهم في هذا السياق، ثم انتقل إلى دراسة الأعمال النقدية العربية التي وظفت الأسلوبية لمقاربة الخطابات الأدبية وتحليلها، وبين إشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث ووقف عند جملة من المصطلحات والمفاهيم أهمها: الرعدة العضوية والخيال والشكل والمضمون والعاطفة والعبارة أو الأسلوب والأحكام والقيم وهي مفاهيم لها حضور قوي في النقد العربي الحديث منذ أحمد الشايب وأحمد أمين وسواهما وقلنا بعدم جدوى هذه الإجراءات في تحليل الخطاب الأدبي.

والمح البحث إلى تحديد مفهوم أدبية الخطاب في النقد العربي الحديث بالاستناد إلى مفهومها في النقد العربي وبخاصة في الدراسات الأسلوبية والشعرية. والسيمائية وقدم ظاهرة التناص في النقد الغربي وتحليلاتها في النقد العربي الحديث واقترح إمكانية استثمار جملة من الأدوات الإجرائية في النقد القديم لتحليل الخطاب الأدبي.

أما المقاربة الأسلوبية العربية للخطاب الشعري كما موّست في جانبها التطبيقي، فقد حاولت تمثيل الاتجاه الأسلوبي البنيوي، والاتجاه الأسلوبي النفسي، والإحصائي وكانت تستعين بالسيمائية في تحليل الخطاب، ووصلت إلى نتائج تكاد تكون علمية لأنها كانت تتحرز من إطلاق الأحكام المعيارية والانطباعية.

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا أن تحليل الخطاب السردى وفق الأسلوبية في العربية يشكو من نقص كبير، وذلك يعود إلى عدم انتشار هذا الاتجاه، على الرغم من ظهور بعض الدراسات القليلة فيه، وقد عرفنا أهم الدراسات الأسلوبية والبنيوية والسيمائية التي تناولت الخطاب السردى بالتحليل، وألمحنا إلى جملة من

الأدوات الإجرائية الكفيلة بتحليل الخطاب السوردي تحليلًا موضوعيًا، ومنها الأساليب التي تتعلق بنظام الزمن في السور، وختمنا البحث بخطاطة شاملة لمكونات الخطاب الأدبي نقترح اعتمادها في التحليل السيميائي الأسلوبي للخطاب السوردي، وذلك لتمكين التحليل من الإلمام بالظواهر الأسلوبية والعلامية والبنوية والوظيفية التي يشتمل عليها الخطاب السوردي. وقد خلص البحث إلى أن رصيد الأسلوبية في النقد العربي الحديث في حاجة إلى تراكم، وهو يشكل ظاهرة تنبئ على اهتمام معرفي يطمح إلى علنة دراسة الخطاب الأدبي، والابتعاد بالنقد عن الأحكام المعيارية والانطباعية وتخليصه من التأويلات العشوائية التي هيمنت عليه ردحا من الزمن.

إن القناعة التي انتهينا إليها من هذا البحث تتجلى في ملامحنا إلى تأسيس منهج نراه أقدر من سواه على تحليل جميع أصناف الخطابات ومنها الخطاب الأدبي وهو المنهج، «السيميواسلوبي» (٥) وهو يجمع بين السيميائية والأسلوبية، وسنعرضه في بحوث نظرية وتطبيقية لاحقا.

والله اعلم

مصادر البحث ومراجعته

- الأمدى: الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر ط، دار المعارف 1961مصر.
- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ط 1/ مكتبة الأنجلو المصرية. 1951، مصر.
- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط 3، مكتبة الأنجلو المصرية. 1989 مصر.
- إبراهيم الخطيب، المنهج الشكلي لخصوص الشكلايين الروس، ط 1 مؤسسة الأبحاث العربية بيروت. 1982، لبنان.
- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكتّاب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ط 2 نهضة مصر. 1962 مصر.
- ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكو دار المعارف القاهرة 1952 مصر.
- ابن سنان الخفاجي: سر القصائد، تحقيق عبد المتعال الصعيدي مكتبة صبيح القاهرة 1969/ مصر.
- ابن رشيق القيرواني: الثعدي، تحقيق محي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية القاهرة 1955 مصر.
- ابن خياط الملوحي: غيار الشعر، تحقيق طه الحناجيري ومحمود زغلول سلام المكتبة التجارية لقاهرة.
- ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم تاريل مشكل القرآن، شرح السيد أحمد صقر ط 2، دار التراث لقاهرة 1973، مصر.
- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، المطبعة الأميرية بولاق القاهرة 1300 هـ مصر.
- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة بيروت (د ت) لبنان.
- أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، طبع الدار التونسية للنشر 1975 تونس.
- أبو لؤلؤ الحسكري: كتاب الصناعات، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي الجبالي مطبعة عيسى الحلبي 1952 مصر.
- أحمد أمين: النقد الأدبي، طبعه أنيس موزم للنشر، وحدة الترجمة 1992، الجزائر.
- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ط 7 مكتبة النهضة المصرية 1964 مصر.
- أحمد الشايب: الأسلوب، ط 1 مكتبة النهضة المصرية 1945 القاهرة مصر.
- أحمد فارس الشدياق: الساق على الساق طبعة دار الحياة بيروت لبنان.
- أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية بيروت 1981 لبنان.
- أحمد المديني في أصول الخطاب النقدي الجديد ط 2 عيون المقالات لدار البيضاء 1989 المغرب.
- أرسطو طاليس، فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط 1 مكتبة النهضة المصرية القاهرة مصر.
- أمبرتويكو، القرائن النحوي، ترجمة أحمد بوحسن.
- مجلة آفاق، عدد 8، 9 الرباط المغرب. والمقال هو الفصل الثالث من كتاب الفرائ في الحكاية L'écrit Fable.
- أف تشتشيرين: الأفكار والأسلوب ترجمة حياة شلوة وزارة الثقافة بشارد 1978، العراق.
- الزوداير، د. وفوكما: مناهج الدراسات الأدبية ترجمة محمد العمري «مجلة سال»، عدد 2، مارس 1982 المغرب.

- إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، ط 1 دار ابن رشد، بيروت 1979، لبنان.
- أنطون مقدسي: الحداثة والأدب، المعروف الأدبي، عدد 9 جنتي 1975، دمشق سورية.
- أنور المرتضى: سبائية النص الأدبي ط 1 إفريقيا الشرق لدار البيضاء 1987 المغرب.
- أوديت بيتي: تحليل نصي للفصل الأول من كتاب طه حسين الأيام ترجمة بدر الدين عودكي المعرفة عدد 182 أبريل دمشق 1977 سورية.
- أولموندس بيوشل: علم المسائيات الأسلوبية، ترجمة خالد بوجمعة، مجلة الآداب الأجنبية عدد 48-59 السنة 16 دمشق 1989، سورية.
- البافلاكي إبراهيم محمد بن الطيب، إعجاز القرآن تحقيق أحمد صقر 1972 مصر.
- البدراري زهران، أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، ط 1، دار المعارف القاهرة، مصر.
- بيل جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ط 1 مركز الإنماء القومي بيروت 1990 لبنان.
- بيل جيرو: علم الدلالة ترجمة منذر عياشي، ط 1 دار طلاس، دمشق 1992 سورية.
- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط 1 دار الجوار الثقافية في 1983 سورية.
- تودوروف توفتان: الشعرية، ترجمة كلظم جهاد، مواقف عدد 33 بيروت 1978 لبنان.
- تودوروف توفتان: الشعرية، ترجمة المبخوت رجاء بن سلامة ط 1، دار طويق للمطبوعات.
- تودوروف توفتان: مفهوم الأدب ترجمة منذر عياشي ط 1، النادي الأدبي الثقافي جدة 1990 السعودية.
- تودوروف توفتان: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحيان وفؤاد صفاء أفاق عدد 8-9 اتحاد كتاب المغرب، قرباط 1988 المغرب.
- تودوروف توفتان: نقد النقد ترجمة سامي سويدان، ط 1 مركز الإنماء القومي بيروت 1986 لبنان.
- توفيق الزيندي: أثر السلاسل في النقد للعربي الحديث، ط 1 دار الفل العربية للكتاب تونس.
- توفيق الزيندي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ط 1 سراس للنشر 1985 تونس.
- الحاجط أبو عثمان: البخل، تحقيق طه الحاجري ط 4 دار المعارف القاهرة، 1971، مصر.
- الحاجط أبو عثمان: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط 3 مطبعة الخلفي القاهرة 1968، مصر.
- الحاجط أبو عثمان، الصبر، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي القاهرة 1968 مصر.
- جابر عصفور: المرايا المتجاوزة دراسة في نقد طه حسين، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1963 مصر.
- جان ستاوينسكي: النقد والأدب، ترجمة بدر الدين القاسم، ط 1، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، سورية.
- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ط 1 دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، 1986.
- جان لابلانش، وج. ب. برث اليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة مصطفى حجازي ط 1، بيران المطبوعات الجامعية 1985 الجزائر.
- جون بيفر، حديث في الأسلوب، ترجمة أحمد بدري ضمن «النقد الأدبي» المجموعة الأولى مطبعة الرسالة، القاهرة، مصر.
- جون لينز: اللغة والمعنى والسبيل، ترجمة عباس صادق الزهاج، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة أفاق عربية الكتلونية بغداد 1987 العراق.

- جون لايفز: تشومسكي، ترجمة محمد زياد كبة ط 1 النادي الأدبي بالوفاة 1987 للسعودية
- جورج مولان: مذاتيج الأسبوعية ترجمة الطيب البكوش. ط 1 منشورات الجديد 1981 تونس
- جورج ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية. ط 1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1984 لبنان
- السبيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، ترجمة محمد يحيان، ط 1 دار توفيق للطباعة والنشر الجماعية، 1997 الجزائر
- جيزو جنيت: مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الوهم أنوب، ط 1، دار توفيق الدار البيضاء 1986 المغرب
- حازم الفوطاني: محتاج البقاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، 1986 تونس
- حسن بحراري: بنية الشكل الروائي، ط 1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1993 المغرب
- حسين المصطفى: الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية ط 1، مطبعة المدارس الملكية بالقاهرة 1289 هـ مصر
- حلمي علي مرقوقي: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر، القاهرة مصر
- حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرون السادس، منشورات الجامعة التونسية 1983 تونس)
- حمادي صمود: المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية، مجلة الجامعة التونسية عدد 1 سنة 1981، تونس
- حمادي صمود: الوجه والثقافي تلازم التراث والحداثة، ط 1 الدار التونسية للنشر 1988 تونس
- حميد لحداني: أسلوبية الرواية مدخل نظري ط 1، دار سال الدار البيضاء 1989 المغرب
- الخطابي أبو سليمان محمد بن محمد إبراهيم: بيان إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، محمد زغلول سلام دار المعارف بمصر
- خليل الشفعة، المنهج والمصطلح - مدخل على أدب الحداثة ط 1 منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 1979، سورية
- خليل مطران: ديوان الخليل (المقدمة)، طبعة دار الكتاب العربي، بيروت 1967، لبنان
- دومينيك مانفينو: مقدمة إلى تحليل الحديث، ترجمة قاسم المقداد المعرفة عدد 228 دمشق، سنة 1981، سورية
- رشيد الغزي: مسأله القصص من خلال بعض النظريات الحديثة، مجلة الحياة الثقافية عدد 10 ديسمبر 1976 تونس
- رولان يارت: النقد والمحاكاة، ترجمة محمد زيادة، الكرمل عدد 11 نفوساً، بيروت
- رولان يارت: المرجع القصص للكتابة، ترجمة محمد زيادة ط 2، دار الطليعة بيروت 1985 لبنان
- رولان يارت: نظرية النص، ترجمة محمد خيرى البقاعي العرب والفكر العلمي عدد 3 بيروت 1988 لبنان
- رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك خنور، ط 1 دار توفيق للنشر 1988 المغرب
- رونالد يارو: مدخل إلى اللسانيات، ترجمة بدر الدين القاسم، ط 1، منشورات وزارة التعليم العالي دمشق 1980، سورية
- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور ط 1 عالم المعرفة عدد 110 سنة 1987 الكويت

- وديته ويليك، واسطن واريز، نظرية الأدب: ترجمة محي الدين. ط 2 المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1981 لبنان.
- زكي ميلاوك المولونة بين الشعراء أبحاث في أصول النقد وأسرار اللفظ. ط 2، مطبعة عصمتي الباني وأولاده 1936 مصر.
- سامي سويدان: حول منهجي في النص والتماس. للذكر العربي المعاصر. عدد 60-61 مركز الإنماء القومي بيروت سنة 1986، لبنان.
- سليمان القيساني، الإلياذة مقدسة الترجمة. طبعة دار المعارف القاهرة مصر.
- سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية. ط 1 دار الفكر العربي القاهرة 1985 مصر.
- سعد مصلوح: الدراسة الإحصائية للأسلوب. عالم الفكر مجلد 20 عدد 3 وزارة الإعلام الكويتية 1989 الكويت.
- سعد مصلوح: في التخصيص الأسلوبية الإحصائية للاستعارة، الفكر، عدد 2، نوفمبر 1984 تونس.
- سعد مصلوح: علم الأسلوب والمصادرة على المألوف، فصول، مجلد 5، عدد 3 القاهرة 1985 مصر.
- سمير يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989 المغرب.
- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1984 المغرب.
- سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي ط 1، دار الثقافة 1983، المغرب.
- السيد البحولوني، في البحث عن نزعة المستحيل ط 1، دار الفكر الجديد بيروت 1988 لبنان.
- سيزا قاسم، مدخل إلى السيميويك. ط 1، منشورات ميون المقالات، الدار البيضاء، 1978 المغرب.
- سيزا قاسم: بناء الرواية مقاربة ثلاثية تجيب محفوظ، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984 مصر.
- شليف مكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر. ط 1، ديوان المطبوعات الجامعية 1985 الجزائر.
- شويل داغر: الشعورية العربية الحديثة تحليل نصي، ط 1، دار بوتقال الدار البيضاء 1988 المغرب.
- شكري محمد عياد: اللغة والإبداع ميدي في علم الأسلوب العربي، ط 1، انتشارا شيونال برس 1988 مصر.
- شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبية ط 1، دار العلوم - جدة السعودية.
- شكري محمد عياد: دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، ط 1، دار الفاس المصرية القاهرة مصر.
- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، ط 1، منشورات دار الأفاق بيروت 1985 لبنان.
- صلاح فضل: نظرية البنيائية في النقد الأدبي. ط 3، منشورات دار الأفاق الجديدة بيروت 1985 لبنان.
- صلاح فضل: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، نصوص الهيبة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1981 مصر.
- صالح الكشور: مدخل في اللسانيات، ط 1، أدار التونسية للكتاب، 1985 تونس.
- عبد الحميد بوزويقة: بناء الأسلوب في المقالة عند الأبراهيمي ط 1، ديوان المطبوعات الجامعية 1988 الجزائر.
- عبد الحميد جيرة: الإجماليات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط 1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980 لبنان.
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. ط 2، الدار العربية للكتاب. 1962 تونس.
- عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الممارسة العربية. ط 1، الدار العربية للكتاب 1981 تونس.
- عبد السلام المسدي: قراءات، ط 1، المنشورة الفرنسية للترجمة 1984 تونس.
- عبد السلام المسدي: محاولات في الأسلوبية الهيكلية. جولييات الجامعة لفرنسية، عدد 10 سنة 1973 تونس.

- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة ط 1، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت 1983 لبنان.
- محمد السلام المسدي: مبدخل إلى النقد الحديث الحياة الثقافية، خيفزي 1979 تونس. وضمن
اللسانيات واللغة العربية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية 1981 تونس.
- عبد السلام المسدي: اللغة المعشوقة واللغة المحمولة، الموقف الأدبي عدد 135-136 اتحاد الكتاب
العرب دمشق 1982 سورية.
- عبد الرحمن بن حثلون، العقدة، طبع للمكتبة الأدبية بيروت لبنان وطبعة دار الشعب القاهرة مصر.
- عبد الفتاح المصري: أسلوبية القول، الموقف الأدبي عدد 135-136 اتحاد الكتاب العرب دمشق 1982
سورية.
- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمائل بغداد، ط 1، ديوان
المطبوعات الجامعية الجزائر.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الأدبي / المجاهد، عدد 1442 الجمعة 25 مارس 1988 الجزائر.
- عبد الملك مرتاض، أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة ابن ليلاي لـمحمد السيد، ط 1، ديوان
المطبوعات الجامعية الجزائر.
- عبد الملك مرتاض، الأساطير الشعبية، الجزائرية، ط 1 ديوان المطبوعات الجامعية 1982 الجزائر.
- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب لشعري، ط 1، دار الحداثة بيروت، 1986، لبنان.
- عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز تحقيق محمد رضوان الداية، ط 1، دار القديس دمشق 1983،
سورية.
- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ط 1، دار النهضة العربية، بيروت 1972 لبنان.
- عبد الله صولة: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلة دراسات «سالة» عدد 1، مارس
1982 المغرب.
- عبد الله صولة اللسانيات والأسلوبية، الموقف الأدبي عدد 135-136 تحويز آب، اتحاد الكتاب العرب
دمشق 1982، سورية.
- عبد الله الخزامي، الضميمة والتكميل، ط 1، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1983 السعودية.
- عبد الله الخزامي، القصيدة والنمى المضاف، ط 1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1994 المغرب.
- عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية دراسات في شعر السياب ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات
والنشر والتوزيع، بيروت، 1983، لبنان.
- عثمان العلود: شعرية تودوروف، ط 1، عيون المقالات، مطبعة دار قرطبة الدار البيضاء 1990 المغرب.
- عدنان بن نويل الأسلوبية والأسلوب، المعرفة عدد 196 وزارة الثقافة والإرشاد القومي،
دمشق 1978 سورية.
- عدنان بن نويل الأسلوبية، الفكر العربي، عدد 25 السنة 4، معهد الإنماء العربي 1982 بيروت لبنان.
- عدنان بن نويل اللغة والأسلوب، ط 1، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1980، سورية.
- عزة أمّا ملك، الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، عدد 38، مركز الإنماء القومي
بيروت، 1986 بيروت لبنان.
- عزة أمّا ملك، منهجية ليوشيفتزو في نواصة الأسلوب الأدبي، الفكر العربي المعاصر، عدد 36 خريف
مركز الإنماء العربي بيروت 1983 لبنان.
- علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ط 1، دار المعارف، القاهرة 1969 مصر.
- علي هنداري: بناء الجملة في ديوان حافظ إبراهيم فصول عدد 1982، الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة، مصر.

- الخارابي أبو النصر: أحشاء العلوم. طبعة دار الفكر العربي القاهرة 1948 مصر.
- فردينان دوسوسين: دروس في الأسلية العامة ترجمة صالح القوسادي وسعد الشاوش ومحمد عجيبة ط 1، الدار العربية للكتاب / 1983 تونس.
- فراء أبو منصور: النقد البهري الحديث بين لبنان وأوربا ط 1 دار الجيل بيروت 1985 لبنان.
- فراء زكريا الجذور الفلسفية للبنائية. حوليات كلية الآداب جامعة الكويت المولية الأولى 1980 الكويت.
- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظرية وممارسة تطبيقية، ط 1، دار لغوية للنشر والتوزيع القاهرة 1990 مصر.
- فلمس المقداد: في تحليل الحديث والعديد السياسي المعروفة، عدد 292 سنة 1986 دمشق سورية.
- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتبني وحصوله. تحقيق محمد أبو الفضل 1986، القاهرة مصر.
- كرام هاشم: الأسلوب والأسلوبية ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية عدد 1 كانون الثاني 1983 بغداد العراق..
- كمال أبو حبيب: الرؤية المعقنة. ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986، مصر.
- كمال أبو حبيب: جدلية الحفاء والنجلي. ط 1 دار العلم للملايين بيروت، 1979 لبنان.
- كروتشيه. المجلد في فلسفة الجمال، ترجمة سامي النورسي ط 2، الأولاد، 1984 القاهرة مصر.
- لطفي عبد الهنيح: التركيب القفوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والأستطفا. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1970 مصر.
- ليوزف شتريلكه الأسلوب الأدبي، ترجمة مصطفى ماهر مجلة فصول مجلة 5 عدد 1 المصرية للمامة للكتاب القاهرة 1984 مصر.
- موزتال. ب. يرين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم ط 2 دار الطليعة بيروت 1989 لبنان.
- سازن الوعد: المفهوم اللساني للأسلوبيات. الأسبوع الأدبي عدد 147 كانون الأول أتحله الكتاب العرب، دمشق سورية.
- سجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدبية. ط 1، مكتبة لبنان بيروت 1974 لبنان.
- محمد بوازة: محمد مندور وتظهير النقد العربي، ط 1، منشورات دار الآداب 1979 لبنان.
- محمد الجناش: البهوية في اللسانبات، ط 1، دار، الدار البيضاء المغرب.
- محمد خطابي: لسانبات النص، ط 1 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 1991 المغرب.
- محمد زكي المشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية بيروت لبنان.
- محمد طول: البنية المردي في القصص القرائي، ط 1 ديوان المطبوعات الجامعية 1991 الجزائر.
- محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية، ط 1 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 مصر.
- محمد الفيد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد المبور. فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر.
- محمد عزام: الأسلوبية متها نقديا، ط 1 منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق سورية.
- محمد السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية. ط 3 دار الأندلس بيروت 1983 لبنان.
- محمد المعري: تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر للكتابة الفضاء التفاعل، ط 1، الدار العلمية للكتاب الدار البيضاء 1990 المغرب.
- محمد هنيهي: هلال: النقد الأدبي الحديث. دار العودة، دار الثقافة بيروت 1977 لبنان.
- محمد مصافح: جماعة الديوان في النقد، دار البعث قسنطينة الجزائر.

- محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، ط 1 دار الثقافة الدار البيضاء 1982 المغرب.
- محمد مفتاح: بينامية النص ط 2 المركز الثقافي العربي 1990 الدار البيضاء المغرب.
- محمد مفتاح: تحليل للخطاب الشعري، استراتيجيات التناسخ، ط 1 دار التنوير بيروت 1985 لبنان.
- محمد مندور: في الميزان الجديد، ط 1 لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1984 مصر.
- محمد مندور: النقد والتقاء المعاصرون، ط 1 دار القلم، بيروت لبنان.
- محمد الهادي الطرابلسي: يحوت في النص الأدبي، ط 1 دار الغزبية للكتاب 1988 تونس.
- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في النصوص، ط 1 منشورات الجامعة التونسية 1981 تونس.
- محمد الهادي الطرابلسي: في منهجية الدراسة الأسلوبية، مجلة الجامعة التونسية مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية نوفمبر 1983 تونس.
- محمد أمين العالم: ملاحظات حول نظرية الأدب، ط 1 الشركة الوطنية للشعب للصحافة الجزائر.
- محي الدين صبحي: نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، ط 1 الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا تونس.
- مختار بوعناني: دليل الباحثين الجامعيين في اللغة العربية، جامعة وهران «بحث مؤنون» د. ت. الجزائر.
- مصطفى سويدي: الأسس النفسية للإبداع الفني، ط 1 دار المعارف القاهرة 1959 مصر.
- منذر عياشي: الأسلوبية والنظرية العامة للسانيات، البيان العدد 28 رابطة الأدباء في الكويت، آب 1989 الكويت.
- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، ط 1 اتحاد الكتاب العرب دمشق 1990، سورية.
- منذر عياشي: الخطاب الأدبي والنقد النغوي الجديد، جريدة البعث رقم 7815 بتاريخ 21-11-1988، دمشق سورية.
- موريس أبو ناصر: الألفية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، ط 1 دار النهار لشعر بيروت 1979 لبنان.
- موريس أبو ناصر: الأسلوب وعلم الأسلوب، مجلة الثقافة العربية السنة 2 العدد 9 سبتمبر 1975.
- ميخائيل باهتير: مسألة النص: ترجمة مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 36 بيروت لبنان.
- ميخائيل باهتير: شعرية دروستويوفسكي ترجمة جميل ناصف الكويطي مراجعة حياة شراوة ط 1 دار تويقال للنشر الدار البيضاء المغرب.
- ميخائيل باهتير: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، ط 1، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1988 سورية.
- فريدة إبراهيم: القاري، في النص موصول محلد 3 عدد 1 الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984 مصر.
- نور الدين السعد الحفزية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب ط 1 المؤسسة الوطنية للكتاب 1986 الجزائر.
- نور الدين السعد: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيد العربية في العصر العباسي الأول، ط 1 ديوان المطبوعات الجامعية 1985 الجزائر.
- زواو اللجديتي: نظرية الإنزياح عند جان كومن، مجلة دراسات «سلا» عدد 1 خريف 1987 فاس المغرب.
- زعم تشومسكي: اللغة ومشكلات المعرفة، ترجمة حمزة بن بلال المريني، ط 1 دار تويقال الدار البيضاء 1991 المغرب.

- نعموم تشرمسكي: البنى النحوية. ترجمة يواكيم يرست غزون. ط ١، منشورات عبون العلاقات الدوا للبيضاء 1987 المغرب.
- هنريش بليش: البلاغة والأسلوبية. ترجمة وتقديم وتعليق محمد العمري. ط ١، منشورات دراسات «سان» فاس 1987 المغرب.
- ولید تجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ. ط ١، دار الكتاب اللبناني 1985 بيروت لبنان.
- يوسف حسين بكارة: بناء القصيدة في النقد العربي القديم. ط ١، دار الأنجلس بيروت 1983 لبنان.
- يوسف نور عوض: الخطاب صالح لي منظور النقد البنيوي، ط ١ مكتبة العلم جدة 1983 السعودية.

المراجع بالفرنسية

- Charles Bally: traité de stylistique française, 3ème éd. Klincksieck, 1951 Paris.
- Charles Bally: le langage et la vie, 3ème éd. 1959 Genève.
- C. Bureau: Linguistique fonctionnelle et stylistique objective, U.P.U.F. 1976 Paris.
- D. Maingueneau: nouvelles tendances III analyse de discours, M Hachette Paris.
- Ducrot O. et Todorov, V.: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, III, Seuil, 1972 Paris.
- Émile Benveniste: Problèmes de linguistique générale, éd. Gallimard 1966 Paris.
- François Rastier Semantique structurale, éd. Larousse 1966 Paris.
- Frédéric Deloffre : Stylistique et Poétique Française, 2ème éd. S.E.D.E.S. Paris.
- Jules Maroussau: Précis de stylistique Française, 2ème éd. Mouton 1969 Paris.
- Gérard Genette: Figures III, éd. Seuil 1972 Paris.
- Léo Spitzer: études de styles, éd. N.P.F. 1970 Paris.
- Marcel Cresset: le style et ses techniques, 7ème éd. P.U.F. 1974 Paris.
- Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale, trad. Daniel Delas, éd. Plannarion 1971 Paris.
- Michael Riffaterre: Simionique de la poésie, éd. Seuil 1983 Paris.
- Pierre Guiraud: La stylistique, 7ème éd. Coll. "Que sait-on?" 646 P.U.F. 1972 Paris.
- Pierre Guiraud: Essais de stylistique, problème et méthodes, éd. Klincksieck 1969 Paris.
- Roland Barthes: Introduction à l'analyse structurale du récit, In Poétique du récit, Coll. Points n° 78 éd. Seuil 1977 Paris.
- Roland Barthes: Le plaisir du texte, éd. Seuil 1973 Paris.
- Roman Jakobson: Essais de linguistique générale, éd. de Minuit 1970 Paris.
- Todorov Tzvetan: Poétique de la Prose, Coll. Poétique, éd. Seuil Paris.
- Wolfgang Iser: L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, Traduit de l'Allemand par Evelyne Sanyer, U Pierre Mardaga 1985 Bruxelles.

طبع بمطبعة دار هومة - الجزائر 2010
34، حي لا بويار - بوزوية - الجزائر
الهاتف: 021.94.19.36 / 021.94.41.19
الفاكس: 021.79.91.84 / 021.94.17.75
www.editionshouma.com
email : Info@editionshouma.com

